

**XXXVI Mostra Internazionale del Cinema Libero**

# **IL CINEMA RITROVATO 2007**

Cineteca del Comune di Bologna

XXI edizione / 21<sup>st</sup> Edition

Sabato 30 giugno - Sabato 7 luglio / Saturday 30 June - Saturday 7 July

Questo festival è dedicato a tre amici,  
Vittoria Gualandi, Daniel Schmid, Piero Tortolina

This festival is dedicated to three friends,  
Vittoria Gualandi, Daniel Schmid, Piero Tortolina

**CINE**  
.....teca

**IL CINEMA RITROVATO 2007****XXI edizione***Con il contributo di / with contributions from:*

Comune di Bologna - Settore Cultura e Rapporti con l'Università  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema  
Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura  
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna  
Programma MEDIA+ dell'Unione Europea

*Con la collaborazione di / in association with:*

Association Chaplin  
Fondazione Teatro Comunale, Bologna  
L'Immagine Ritrovata  
Europa Cinemas  
Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna  
Bè - Bologna Estate 2007

**Main sponsor:**

Gruppo Hera

**Sponsor:**

Groupama  
Aeroporto di Bologna  
Ascom

**I luoghi del festival / Festival locations:**

- Proiezioni mattutine e pomeridiane / *Morning and afternoon screenings*: **Cinema Arlecchino** (via Lame, 57) e **Cinema Lumière** (via Azzo Gardino, 65)
- Proiezioni serali / *Evening screenings*: **Piazza Maggiore** e **Teatro Comunale** (Largo Respighi, 1)

**In caso di pioggia** le proiezioni serali previste all'aperto avranno luogo al Cinema Arlecchino (info: 333 879 34 77). La proiezione-concerto del film *The Gold Rush* avrà luogo al Teatro Comunale

**In case of rain** the evening open-air screenings will take place at the Cinema Arlecchino (info: 333 879 34 77). The concert-screening of *The Gold Rush* will take place at the Teatro Comunale

**Per informazioni / Information:**

- Segreteria del Festival - Ufficio Ospitalità e Accrediti / *Festival Secretariat - Guest Office*  
Via Azzo Gardino 65 - Bologna - tel. 051 219 48 14 - fax 051 219 48 21 - cinetecamanifestazioni1@comune.bologna.it  
Segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 30 giugno al 7 luglio / *Secretariat open June 30<sup>th</sup> - July 7<sup>th</sup>, Hours: 9 am - 6 pm*
- Cinema Lumière - Via Azzo Gardino, 65 - Bologna - tel. 051 219 53 11
- Cinema Arlecchino - Via Lame, 57 - Bologna - tel. 051 52 21 75

**Modalità di traduzione / Translation services:**

Tutti i film delle serate (Piazza Maggiore e Teatro Comunale) e le proiezioni presso il Cinema Arlecchino hanno sottotitoli elettronici in italiano e inglese

Tutte le proiezioni e gli incontri presso il Cinema Lumière sono tradotti in simultanea in italiano e inglese

*All evening screenings (Piazza Maggiore and Teatro Comunale / Opera House), as well as screenings at the Cinema Arlecchino, will be translated into Italian and English via electronic subtitling*

*All screenings and events at the Cinema Lumière will be translated into Italian and English by simultaneous interpreting*

**Modalità di accesso****Abbonamento festival: Euro 50****Abbonamento festival ridotto per studenti universitari e anziani:****Euro 20** (necessaria la presentazione del tesserino universitario o della Carta d'Argento)

Consente l'accesso a tutte le proiezioni al **Cinema Arlecchino** e nelle due sale del **Cinema Lumière**

**Biglietto per fasce orarie (mattino o pomeriggio)** intero: Euro 6

Riduzione soci FICC, accreditati, studenti universitari e anziani: Euro 3

Le proiezioni serali in **Piazza Maggiore** sono gratuite; gli accreditati avranno accesso ai posti riservati fino a 10 minuti prima dell'inizio del film

Tutte le proiezioni, tranne indicazioni contrarie, sono vietate ai minori di 18 anni

**Proiezioni con orchestra al Teatro Comunale** (tel.: 199 107 070)**The Kid - Sabato 30 giugno 2007, ore 21.**

Biglietto numerato intero: Euro 13, in prevendita al Teatro Comunale.

Biglietto ridotto per gli accreditati del festival: Euro 8, in prevendita alla cassa del Cinema Lumière il 30 giugno fino alle 18

**Modern Times - Mercoledì 4 luglio 2007, ore 21.**

Biglietto numerato intero: Euro 13, in prevendita al Teatro Comunale.

Biglietto ridotto per gli accreditati del festival: Euro 8, in prevendita alla cassa del Cinema Lumière dal 30 giugno.

**Access to screenings****Festival Pass: 50 Euro****Reduced Festival Pass for University Students and Senior Citizens: 20 Euro** (upon presentation of the relevant identification)

*Festival Pass holders will have access to all screenings held at the Cinema Arlecchino and at both theatres of the Cinema Lumière*

**Tickets for morning or afternoon screenings** General: 6 Euro

*FICC members, accredited guests, Senior Citizens, and University students: 3 Euro.*

*Evening screenings in the Piazza Maggiore are free. Accredited guests may take advantage of reserved seating up to 10 minutes prior to the start of the film*

*All screenings, except where otherwise indicated, are prohibited to anyone under the age of 18*

**Screenings with orchestra, at the Teatro Comunale (Opera House)**

(tel. 199 107 070)

**The Kid - Saturday June 30<sup>th</sup> 2007, 9 pm.** Reserved seating.

*Full price: 13 Euro - Advance booking from the Teatro Comunale box office.*

*Reduced price for accredited festival guests: 8 Euro. - Advance booking from the Lumière box office on June 30<sup>th</sup> until 6 pm.*

**Modern Times - Wednesday July 4<sup>th</sup> 2007, 9 pm.** Reserved seating.

*Full price: 13 Euro - Advance booking from the Teatro Comunale box office.*

*Reduced price for accredited festival guests: 8 Euro - Advance booking from the Lumière box office from June 30<sup>th</sup>.*

**V Mostra mercato dell'editoria cinematografica: libri, DVD, Anti-quariato**

Biblioteca Renzo Renzi, via Azzo Gardino, 65 - da sabato 30 giugno a martedì 3 luglio - dalle 10.30 alle 20 - ingresso libero

**Film Publishing Fair V: Books, DVDs, Antiquarian and Vintage Materials**

Renzo Renzi Library, Via Azzo Gardino, 65 - from Saturday June 30<sup>th</sup> to Tuesday July 3<sup>rd</sup> - from 10:30 am to 8 pm - free entry

### **Mostra fotografica / Photographic Exhibition Chaplin e l'Immagine**

Mostra curata da Sam Stourdzé  
Curatore associato: Christian Delage  
Progetto scenografico: Nino Comba  
Coordinamento generale: Cecilia Cenciarelli  
Coordinamento logistico: Sara Rognoni  
Mostra Promossa da Comune di Bologna, Cineteca di Bologna, Associazione Chaplin / Roy Export Company Establishment e Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

#### **Sala Borsa - Piazza del Nettuno, 3**

Dal 1 giugno al 30 ottobre 2007  
Lunedì dalle 14,30 alle 20. Martedì-Domenica dalle 10 alle 20

**Durante la settimana dal 30 giugno al 7 luglio, chiusura alle 23**

Chiusura dal 10 al 21 agosto

Ingresso: 8 Euro

Biglietto ridotto per accreditati del festival: 4,50 Euro

Biglietto ridotto per possessori Tessera Sala Borsa: 6 Euro

Biglietto cumulativo *Chaplin e l'Immagine* e Mostra *Vertigo* (MAMbo): 10 Euro

Il Museo d'Arte Moderna di Bologna (MAMbo) ha aperto la nuova sede di Via Don Minzoni 14, vicino al Cinema Lumière

### **Chaplin in Pictures**

*Exhibition curated by Sam Stourdzé*

*Associate curator: Christian Delage*

*Art director: Nino Comba*

*General Co-ordination: Cecilia Cenciarelli*

*Logistic Co-ordination: Sara Rognoni*

*Exhibition promoted by Comune di Bologna, Cineteca di Bologna, Association Chaplin / Roy Export Company Establishment, and Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna*

*Sala Borsa - Piazza del Nettuno, 3*

*Open June 1<sup>st</sup> to October 30<sup>th</sup> 2007. Closed August 10<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup>*

*Hours: Monday 2:30 pm - 8 pm; Tuesday-Sunday 10 am - 8 pm.*

*From June 30<sup>th</sup> through July 7<sup>th</sup>, closing time 11 pm.*

*Ticket: 8 Euro*

*Reduced admission for Cinema Ritrovato accredited guests: 4.50 Euro*

*Reduced admission for Sala Borsa holders: 6 Euro*

*Combined ticket (Chaplin in Pictures and Vertigo Exhibition at MAMbo): 10 Euro*

*Museo d'Arte Moderna di Bologna (MAMbo) has recently moved to Via Don Minzoni 14, close to the Cinema Lumière*

### **Mostra fotografica**

#### **Manifattura delle Arti - Parte Prima**

Mostra curata da Angela Tromellini  
con la collaborazione dell'Archivio Fotografico della Cineteca di Bologna - Progetto Alfabeto (Rosaria Gioia, Alessandra Bani, Elena Cremonini, Elena Correr, Francesco Torlone, Margherita Cecchini, Marzia Mancuso)

Mostra Promossa da Cineteca di Bologna e Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

#### **Sala espositiva della Cineteca in via Riva di Reno, 72**

Dal 10 maggio al 18 novembre 2007

Lunedì-Venerdì dalle 9 alle 17. Sabato-Domenica dalle 10 alle 18  
Ingresso libero

### **Photographic Exhibition**

#### **Manifattura delle Arti - Part 1**

*Exhibition curated by Angela Tromellini*

*in collaboration with Photographic Archive-Cineteca di Bologna - Alfabeto Project (Rosaria Gioia, Alessandra Bani, Elena Cremonini, Elena Correr, Francesco Torlone, Margherita Cecchini, Marzia Mancuso)*

*Exhibition promoted by the Cineteca di Bologna and the Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna*

#### **Cineteca Exhibition Hall, Via Riva di Reno, 72**

*Open from May 10<sup>th</sup> to November 18<sup>th</sup> 2007.*

*Monday-Friday 9 am - 5 pm; Saturday-Sunday 10am - 6pm*

*Free entry*

Nell'atrio del Cinema Lumière verranno esposti manifesti provenienti dalla collezione della Fondazione Seydoux-Pathé.

*Poster exhibition in the lobby of the Cinema Lumière from the collection of the Seydoux-Pathé Foundation.*

Nell'atrio del Cinema Arlecchino verranno esposti manifesti e documenti d'epoca, a cura del collezionista Vincenzo Bellini.

*Poster exhibition in the lobby of the Cinema Arlecchino from the private collection of Vincenzo Bellini.*

Copertina / Cover: D-sign

Carla Del Poggio e Peppino De Filippo in *Luci del varietà* (foto di Osvaldo Civirani)

Retro di copertina: Manifesto del film Pathé *Les Cambrioleurs modernes*, 1907 (Fondation Seydoux-Pathé)

### **Istituzione Cineteca del Comune di Bologna**

Presidente / *President*: Giuseppe Bertolucci

Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli

Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Giuseppe Bertolucci (Presidente), Luca Bitterlin, Gian Piero Brunetta, Alberto Clò, Fabio Fefè

### **Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero**

Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Gian Paolo Testa (presidente), Gino Agostini, Giuseppe Bertolucci, Sergio Sabattini, Luciano Pinelli

Segretario / *Secretary*: Gianni Biagi

### **IL CINEMA RITROVATO 2007**

Direttore artistico / *Artistic Director*: Peter von Bagh

Direzione culturale / *Advisory board*: Nico de Klerk, Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Mark-Paul Meyer, Peter von Bagh

Coordinatore del festival / *Festival Co-ordinator*: Guy Borlée

**Ritrovati & Restaurati / Recovered & Restored**

A cura di / Curated by Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée

**Chapliniana**

Un progetto promosso da Comune di Bologna, Cineteca di Bologna, Association Chaplin / Roy Export Company Establishment, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

*Coordinamento generale:* Cecilia Cenciarelli

*Coordinamento operativo:* Sara Rognoni

*Main sponsor:* Gruppo Hera

*Sponsor:* Autostrade per l'Italia

Con il contributo di Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura, Ministero dei Beni Culturali: Direzione Generale Cinema, Biblioteca Sala Borsa, Teatro Comunale di Bologna, MK2, Lobster Film, Rai Teche, Istituto Luce, Associazione Cesare Zavattini, Mostra Internazionale Cinema Libero

**Cento anni fa: i film del 1907 / 100 Years Ago: The Films of 1907**

A cura di / Curated by Mariann Lewinsky

**Asta Nielsen: il linguaggio dell'amore / Asta Nielsen: The Language of Love**

A cura di / Curated by Karola Gramann

Con il sostegno dell'Ambasciata di Danimarca a Roma / With the support of the Danish Embassy in Rome

**Omaggio a Michael Curtiz / Homage to Michael Curtiz**

A cura di / Curated by Peter von Bagh

**Sacha recita Guitry / Sacha plays Guitry**

A cura di / Curated by Sandra Marti e Eric Le Roy

**Matarazzo. Romanzi popolari / Matarazzo. Popular Romances**

A cura di / Curated by Tatti Sanguineti

**L'età d'oro del Melodramma / The Golden Age of Melodrama**

A cura di / Curated by Peter von Bagh

**Progetto speciale "La comunicazione politica in Italia attraverso il cinema (1946-1975)". I film dei comitati civici (1948-1959) / Special project: "Political Communication in Italy through Cinema (1946-1975)". The films of civic committees (1948-1959)**

Film provenienti dagli archivi della Fondazione Ugo Spirito e dell'Istituto Paolo VI.

Progetto a cura di Istituto Luigi Sturzo, Cineteca del Comune di Bologna, Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Istituto Gramsci Emilia-Romagna

Con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il Cinema

A cura di / Curated by Tatti Sanguineti e Pierluigi Raffaelli, in collaborazione con Giulia Fiaccarini

**Una casa ritrovata. Le produzioni Corona / A Company Rediscovered: Corona Productions**

A cura di / Curated by Claudia Giordani, Andrea Meneghelli, Giampaolo Parmigiani

**Dossier Ernst Lubitsch**

A cura di / Curated by Stefan Droessler

**Dossier Lionel Rogosin**

A cura di / Curated by Michael Rogosin

**Dossier Roberto Rossellini**

A cura di / Curated by Jacques Grandclaude

**Il cinema più grande della vita (quarta parte) / Cinema Larger than Life (Part 4)**

A cura di / Curated by Peter von Bagh e Guy Borlée

**Il Cinema Ritrovato DVD Awards (IV edizione)**

A cura di / Curated by Francesca Andreoli e Piero Di Domenico

**Schermi e Lavagne**

**A chi serve la storia del cinema? Come sviluppare un progetto di educazione all'immagine per il pubblico più giovane**

**Who needs cinema history? How to develop an educational project for young people**

Seminario di formazione per esercenti europei / *Training workshop for European cinema exhibitors*

Domenica 1 luglio - Mercoledì 4 luglio, Sala Cervi, Via Riva di Reno, 72

A cura di / *Organized by* Ian Christie e Catharine Des Forges, in collaborazione con / *in collaboration with* Fatima Djoumer (Europa Cinemas) e Fausto Rizzi (Cineteca di Bologna).

**Mostra Mercato dell'editoria cinematografica: Libri, DVD, Anti-quariato**

**Film Publishing Fair: Books, DVDs, Antiquarian and Vintage Material**

A cura di / Curated by Anna Fiaccarini e Francesca Andreoli

In collaborazione con / in collaboration with Massimo Roccaforte (NDA, Rimini), Ivan Cipressi (Libreria Cinema Teatro Musica, Bologna), Stefania Russo (Dea Librerie Internazionali, Bologna), Armando Giuffrida (Metropolis, Roma), Francesca Delizia (CineFolies, Torino), Nella Parolini (Libreria Parolini, Bologna), Marco Vaccari (Tesori di Carta, Bologna), Mario La Scala (Il Labirinto, Bologna).

**Midas - Moving Image Database for Access and Re-use of European Film Collections**

Presentazione di *filmarchives-online.eu*, portale web per gli archivi cinematografici europei

A cura di Andrea Meneghelli e Georg Eckes

Giovedì 5 luglio 2007 dalle 11 alle 12 presso Sala Cervi - Via Riva di Reno, 72

Introduction to the project: *filmarchives-online.eu*, the new web portal for European filmarchives.

*Curated by* Andrea Meneghelli and Georg Eckes

*Thursday July 5<sup>th</sup> 2007, from 11 am to 12 noon, in Sala Cervi, Via Riva di Reno, :*

**Film Restoration Summer School/FIAF Summer School 2007**

Scuola internazionale per la formazione di tecnici nel campo della preservazione e del restauro cinematografico

International Training School for Technicians in film preservation and restoration

Promosso da / *Promoted by* Cineteca di Bologna, FIAF-Fédération International Archives du Film, ACE-Association des Cinémathèques Européennes e L'Immagine Ritrovata

Con il supporto di / *With the support of the* MEDIA+ Programme of the European Union

Direttore scientifico / *Technical Director:* Davide Pozzi

Coordinatrice / *Co-ordinator:* Elena Tammaccaro



**Catalogo** a cura di / Catalogue edited by Roberto Chiesi e Guy Borlée  
*con la collaborazione di / with the collaboration of* Chiara Caranti, Cecilia Cenciarelli, Silvia Fessia, Vittorio Martinelli, Rossana Mordini, Lucia Principe, Luigi Virgolin, Elena Tammaccaro  
*Traduzioni e revisione testi / Translations and text revisions:* Janet Bergstrom, Majastina Hourula, Clare Kitson, Cristiana Querzè, David Robinson, Catherine A. Surowiec, Valentina Turri  
*Testi originali di / Original texts by:* Peter von Bagh, Alain Bergala, Jean-Pierre Berthomé, Giuseppe Bertolucci, Timothy Brock, Serge Bromberg, Geoff Brown, Kevin Brownlow, Jean Marie Buchet, Paolo Caneppele, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Thomas C. Christensen, Ian Christie, Paola Cristalli, Bryony Dixon, Stefan Droessler, Hervé Dumont, Bernard Eisenschitz, Gian Luca Farinelli, Giulia Fiaccarini, Christophe Gauthier, Claudia Gianetto, Claudia Giordani, Karola Gramann, Jacques Grand-claude, Richard Koszarski, Giovanni Lasi, Natacha Laurent, Eric Le Roy, Mariann Lewinsky, Charles Maland, Sandra Marti, Andrea Meneghelli, Sabine Nessel, Lewis Nkosis, Giampaolo Parmigiani, Lorenzo Pompeo, David Robinson, Tatti Sanguineti, Heide Schlüpmann, Lisa Stein, Sam Stourdéz, Turi Vasile, Luigi Virgolin, Jon Wengström  
*Ringraziamenti / Special thanks to:* Enrica Z. Merlo per la paziente composizione, Lorenzo Osti per la grafica, Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, Alessandro Cavazza, Dunja Dogo, Paolo Tamburini, Riccardo Pesci, André Chevailler, Anna Fiaccarini e lo staff della Biblioteca della Cineteca di Bologna

#### **Progetto Chaplin / The Chaplin Project**

*Responsabile / Director:* Cecilia Cenciarelli  
*Trattamento dei documenti, segreteria / Secretary:* Michela Zegna  
*Catalogazione / Cataloguing:* Priscilla Zucco, Clara Maldini  
*Digitalizzazione / Digitization:* Monia Malaguti, Andrea Dresseno  
*Catalogo in inglese / English catalogue:* Enrico Roveri  
*Sistemi Informativi / Computer systems:* Marzia Mancuso sotto la direzione degli SSI T Comune di Bologna  
*Software:* Nexus Sistemi Informativi S.p.A  
*Hardware e Implementazione del Portale:* Hewlett-Packard Italia s.r.l.

Il Progetto Chaplin è voluto dalla *Association Chaplin / Roy Export Company Establishment* e realizzato grazie al sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI BOLOGNA

*Coordinamento Ospitalità e Accrediti / Hospitality and Accreditation:* Lucia Principe e Rossana Mordini  
*Coordinamento pellicole e traduzioni / Films and Translations:* Silvia Fessia e Chiara Caranti, in collaborazione con Simone Castelli  
*Ufficio Stampa / Press Office:* Patrizia Minghetti con la collaborazione di Andrea Ravagnan e Francesca Ceccolini (stagista / intern)  
*Promozione e distribuzione materiale informativo / Publicity:* Silvia Porretta  
*Sito web / Website:* Alessandro Cavazza  
*Cura editoriale / Publications:* Paola Cristalli e Valeria Dalle Donne  
*Consulente musicale / Musical Consultant:* Marco Dalpane  
*Amministrazione / Administration:* Gianni Biagi e Anna Rita Miserendi-no (Micl), Davide Pietrantoni e Silvia Pettazzoni (Cineteca)  
*Relazioni esterne / External Relations:* Anna Pina Laraia  
*Coordinamento organizzativo sale / Theatres manager:* Nicoletta Elmi  
*Coordinamento Cinema Lumière 1:* Chiara Caranti  
*Coordinamento Cinema Lumière 2:* Alessandro Mazzanti  
*Coordinamento Cinema Arlecchino:* Claudia Giordani  
*Coordinamento Piazza Maggiore e Teatro Comunale:* Silvia Fessia  
*Supervisione tecnica / Technical Supervisor:* Andrea Tinuper e Genesio Baiocchino  
*Operatori / Projectionists Cinema Lumière:* Stefano Bogнар, Alessio Bonvini, Carlo Citro, Stefano Lodoli, Marco Morigi, Irene Zangheri  
*Operatore Cinema Arlecchino:* Pietro Plati  
*Supervisione tecnica / Technical Supervisor Arlecchino:* Torkell Saetervadet  
*Revisione pellicole / Film Checkers:* Claudia Giordani, Alfredo Cau, Luca Miù  
*Personale di sala / Theatre staff Cinema Lumière:* Marco Coppi, Lorenza Di Francesco, Ignazio di Giorgi, Vania Stefanucci, Michela Tombolini

*Traduzioni simultanee / Simultaneous translation:* Maura Vecchietti, Maria Pia Falcone, Paola Paolini, Gianna Guidi, Donatella Baggio Betti, Maria Chiara Russo, Stephanie Johnson  
*Sottotitoli elettronici / Electronic subtitling:* SUB-TI Limited London, Cristiana Querzè, Federico Spoletti  
*Service Audio in Piazza Maggiore:* Coop 56 (Loris Lideo)  
*Service Video e traduzioni simultanee:* Videorent (Mauro Tattini)  
*Accoglienza / Reception:* Anna Loredana Pallozzi, Massimo Torresani  
*Stagisti / Interns:* Serena Agosto, Chiara Terranova, Simone Varriale

#### **Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai sostenitori de Il Cinema Ritrovato:**

***We would like to extend our warmest thanks to the Cinema Ritrovato's supporters:***

Antti Alanen (Suomen Elokuva-Arkisto); Carmelo Arcos (Divisa Home Video); Alberto Barbera (Museo Nazionale del Cinema Torino); David Berry (National Screen and Sound Archive of Wales); Anna Bohn (University of the Arts Berlin); Cobi Bordewijk (University of Leiden); David Bordwell (University of Wisconsin); Mikael Braae (Danish Film Institute); Jean Marie Buchet (Cinéma-thèque Royale de Belgique); Piero Colussi (Cinemazero); Catherine Cormon (Nederlands Filmmuseum); Frédéric Damien (Cine Reffet); Helen Day-Mayer (University of Manchester); Leslie Debauche (University of Wisconsin-Stevens Point);

Maurizio Del Ministro (Università di Genova); Kurt Denzer (Cinarchea); Deacon Desley (Australian National University); Karel Dibbets (Amsterdam Universiteit); Christian Dimitriu (FIAPF); Andrea Dittgen (Die Rheinpfalz); Dennis Doros (Milestone Film & Video Inc.); Victoria Duckett (Università Cattolica di Milano); David Francis (Library of Congress); Tullio Galluzzi; Marco Gianni (Strade del Cinema); Leonhard Grmuer (Kinotv); Pierre Guinle; Tom Gunning (University of Chicago); Miriam Hansen (University of Chicago); Alexander Horwath (Österreichisches Filmmuseum); Gabriel Hughes, Clyde Jeavons (London Film Festival); Frank Kessler (Universiteit Utrecht); Hiroshi Komatsu (Waseda University); Lucien Logette (Jeune Cinéma); Patrick Loughney (George Eastman House); Adrienne Mancia (Brooklyn Academy of Music); Bernard Martinand; Pier Paolo Matteini (Sogni Magici-Dialoghi

di Luce); David Meeker (Jazz on the Screen); Hooman Mehran (The Chaplin Review); Gianfranco Mingozzi; Anca Mitran (Arhiva Nationala de Filme); Patrick Moules (Novascope Archives); Elisa Mutsaers (AV-Research); Dan Nissen (Danish Film Institute); John Oliver (British Film Institute); Sergio Papini; Margaret Parsons (National Gallery of Art); Chandra Perera (Cineta Worldwide Createch); Ernesto Perez (ANSA Sudamerica); Maddalena Pessina (Ministero Affari Esteri); Marco Pistoia (Università di Salerno); Rémy Pithon (Université de Lausanne); José María García Prado (Filmoteca Española); Pietro Pruzzo (Film D.O.C.); James Quandt (Cinémathèque Ontario); Sergio Raffaelli (Università Tor Vergata); Juan José Redondo (Divisa Home Video); Tom Regal (Universal Studios); Annelies Ruoss Girod (Stadtkino Basel); Frank Scheide (University of Arkansas); Regina Schlagnitweit (Österreichisches Filmmuseum); Tony Scott (Film-Photo); Björn Selander (Nordisk Film Post-Production); Dan Streible (New York University - Orphan Film Symposium); Kristin Thompson (University of Wisconsin); Margrit Troehler (University of Zurich); Lee Tsiantis (Turner Entertainment Group); Virginia Wexman (University of Illinois-Chicago); Marc Wehrlin (Office Fédéral de la Culture).

**Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / We wish to thank all those who have aided in the preparation of the festival:**

Kate Guyonvarch (Roy Export Company); Gabrielle Claes, Noël Desmet, Jean Marie Buchet, Clémentine Deblieck (Cinémathèque Royale de Belgique); Mark-Paul Meyer, Nico de Klerk, Giovanna Fos-sati, Marleen Labijt (Nederlands Filmmuseum); Jean-Charles Tacchella, Serge Toubiana, Bernard Benoliel, Gaëlle Vidalie, Emilie Cauquy (Cinémathèque Française); Eric Le Roy, Caroline Patte (CNC - Archives Françaises du Film); Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola (Archives Gaumont-Pathé); Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films); Natacha Laurent, Christophe Gauthier (Cinémathèque de Toulouse); Hervé Dumont, Caroline Neeser, André Chevailler, André Schäublin (Cinémathèque Suisse); Bryony Dixon, Sue Jones, Kieron Webb (BFI National Archive); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury (Photoplay Productions); João Bénard da Costa, Margarida Sousa (Cinemateca Portuguesa); Chema Prado, Catherine Gautier (Filmoteca Española); Luciano Berriatúa; Francesco Alberoni, Sergio Toffetti, Mario Musumeci, Laura Argento (CSC - Cineteca Nazionale); Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema); Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Enrico Nosei (Fondazione Cineteca Italiana); Angelo Draicchio, Cristina D'Ossualdo (Ripley Films); Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli); Franco La Polla, Michele Canosa, Giacomo Manzoli, Luna Vago (Università di Bologna); Gian Piero Brunetta (Università di Padova); Avv. Luciano Sovenna, Roberto Ceccuti (Istituto Luce); Patrick Loughney, Caroline Yeager (George Eastman House - Motion Picture Department); Robert Gitt, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive); Anne Morra, Steven Higgins, Josh Siegel, Mary Keene (The Museum of Modern Art); Gro-ver Crisp, Michael Friend (Sony Columbia); Kim Tomadjoglou (Ameri-

can Film Institute); Mike Mashon, Zoran Sinobad (Library of Congress); Schawn Belston (20th Century Fox); Barry Allen (Paramount Pictures); Mike Pogorzelski, Fritz Herzog (Academy Film Archive); Raffaele Donato, Mark McElhatten (Sikelia Productions); Margaret Bodde (The Film Foundation); Iván Trujillo Bolio (Filmoteca de la UNAM); Nicolai Borodatchov, Vladimir Dmitriev, Valerij Bosenko (Gosfilmfond of Russia); Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv); Vera Gyürey (Magyar Filmintezet/Hungarian National Film Archive); Rainer Rother, Eva Orbanz (Deutsche Kinemathek); Karl Griep, Evelyn Hampicke, Jutta Albert (Bundesarchiv-Filmarchiv); Heide Schlüpmann (Johann Wolfgang Goethe-Universität); Karola Gramann (Asta Nielsen Kinethek); Friedmann Beyer, Gudrun Weiss, Anke Wilkening (Murnau Stiftung); Claudia Dillmann, Nikola Klein, Manfred Moos (Deutsches Institut für Filmkunde - DIF); Nina Goslar (ZDF-Arte); Jon Wengström, Anita Falk (Cinemateket - Svenska Filminstitutet); Dan Nissen, Thomas C. Christensen, Claus Kjær, Judith Aisen (Danish Film Institute); Antti Alanen, Juha Kinberg, Satu Laaksonen (Suomen Elokuva-Arkisto / Finnish Film Archive); Rosa Saz (Filmoteca de Catalunya); Alexander Horwath, Paolo Caneppele, Regina Schlagnitweit (Österreichisches Filmmuseum); Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria); Cinédoc; Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Alessandro Bovo, Sandro Ventura (Circuito Cinema); Stefania Storti (Comune di Bologna); Melanie Tebb, Emese Nemeth (Hollywood Classics); Christian Dimitriu (FIAPF); David Robinson (Giornate del Cinema Muto); Nicoletta Elmi e Irène Borlée; Nicolas Crousse; Fabian van Renterghem; Federica Lama, Maria Vittoria Garelli, Elisa Giovannelli, Enrica Serrani, Giulia Bonassi, Monica Vaccari, Silvia Spadotto, Paolo Pasqualini, Sara Rognoni, Angela Tromellini, Margherita Cecchini, Luisa Ceretto, Valerio Cocchi, Carmen Accaputo, Sandro Toni, Cesare Ballardini (Cineteca di Bologna); Lorenzo Burlando (Doc/it); Bernardo Bolognesi; Massimo Roccaforte (NDA di Rimini); Stefania Russo (DEA); Torkell Sætervadet; Marco Tutino, Stefania Baldassarri (Teatro Comunale di Bologna); Vincenzo Bellini; Aldo Bernardini; Vittorio Martinelli; Mariann Lewinsky e tanti altri / and many others...

**Cineteca di Bologna e Europa Cinemas ringraziano:**

Ian Christie, Lendeert de Jong, Paolo Rebaudengo (Provincia di Bologna), Claude-Eric Poiroux, Fatima Djourer, Pauline De Boever, Amandine Lebrat (Europa Cinemas), Andrea Morini, Luisa Ceretto (Cinema Lumière), Catharine Des Forges.

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff della Cineteca di Bologna, dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, del Laboratorio L'Immagine Ritrovata, del Cinema Arlecchino e del Settore Cultura e Rapporti con l'Università del Comune di Bologna. Ringraziamo anche i funzionari del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema, della Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura, del Programma MEDIA+ dell'Unione Europea e della Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare.

**Credits - Legenda**

T. it: titolo italiano / Italian title; T. ing: titolo inglese / English title; T. lett: titolo letterale / literal title; Sog: Soggetto / story; Scen: sceneggiatura / screenplay; F: fotografia / cinematography; Mo: montaggio / editing; Scgf: scenografia / set designer; Mu: musica / music; Su: suono / sound; Int: interpreti / actors; Prod: produzione / production; Pri. Pro.: prima proiezione / first screening; L. or.: lunghezza originale / original length; L.: lunghezza / length; D: durata / running time; F/s: fotogrammi al secondo / frames per second; Bn: bianco e nero / black and white; Col: colore / colour

- 8** ■ Introduzione / Introduction – Peter von Bagh
- 13** ■ Presentazione / Presentation – Giuseppe Bertolucci - Gian Luca Farinelli
- 15** ■ Ritrovati & Restaurati / Recovered & Restored
- 45** ■ Chapliniana
- 63** ■ Cento anni fa: i film del 1907 / 100 Years Ago: The Films of 1907
- 81** ■ Asta Nielsen, il linguaggio dell'amore / Asta Nielsen, the Language of Love
- 93** ■ Omaggio a Michael Curtiz / Homage to Michael Curtiz
- 101** ■ Sacha recita Guitry / Sacha plays Guitry
- 107** ■ Matarazzo. Romanzi popolari / Matarazzo. Popular Romances
- 117** ■ L'età d'oro del Melodramma / The Golden Age of Melodrama
- 125** ■ La comunicazione politica in Italia attraverso il cinema / Political Communication in Italy through Cinema
- 133** ■ Una casa ritrovata. Le produzioni Corona / A Company Rediscovered. Corona Productions
- 137** ■ Dossier: Ernst Lubitsch, Lionel Rogosin, Roberto Rossellini
- 143** ■ Il cinema più grande della vita (quarta parte) / Cinema Larger than Life (Part 4)
- 149** ■ Europa Cinemas: a chi serve la storia del cinema? / Who needs Film History?
- 151** ■ Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2007
- 152** ■ Midas - Filmarchives Online
- 153** ■ Media - A Programme of the European Union
- 154** ■ Il Cinema Ritrovato DVD Awards
- 157** ■ I musicisti / The Musicians
- 158** ■ Indice dei titoli / Film Title Index

## INTRODUZIONE

Lasciamo perdere le solite storie sui nostri buoni propositi e concentriamoci invece sui fatti, cioè su un programma che propone una favolosa settimana di precario equilibrio tra film unici e un argomento secondario chiamato vita, o per essere più precisi una schiera di film sconosciuti, poco noti, riscoperti e restaurati.

Nella lettera di invito avevamo promesso la ridefinizione di temi importanti, la riscoperta di grandi personalità (Charles Chaplin e Asta Nielsen, prime e insuperate star), di alcuni registi (Michael Curtiz, Sacha Guitry, Raffaello Matarazzo), sezioni speciali (1907, CinemaScope), tesori di generi in formazione (il melodramma). L'epoca delle opere che compongono il nostro programma va dagli inizi del cinema al presente. Molte sono le opere dalla bellezza fragile che rischiano di scomparire totalmente nella loro possente forma originale, come il nostro caro CinemaScope (e più in generale i grandi formati), nel quale ci siamo specializzati e che possiamo continuare a presentare anche grazie a una fantastica sala come "quelle di una volta", il cinema Arlecchino. Ognuno potrà trovare diversi percorsi all'interno di questo programma, e anch'io farò la stessa cosa, cercando di consultarlo come se lo vedessi per la prima volta.

Una delle prime impressioni che ricevo, per esempio, riguarda la presenza di attori carismatici, del calibro di James Cagney, Bette Davis, James Stewart, Edward G. Robinson, Pedro Armendáriz, Peter Sellers, Ava Gardner, Laurence Olivier, Sophia Loren, Marlon Brando, Lino Ventura, Simone Signoret. E, sempre a proposito di star, forse sorprende che quasi nessun film della sezione dedicata al melodramma abbia contribuito a lanciarne qualcuna, se si eccettua il film messicano (e benché *The Man in Grey* ci fornisca un bel campionario di quelle che saranno le future nuove star inglesi, capeggiate da James Mason e Stewart Granger). Per quanto riguarda i registi, il panorama è altrettanto importante e vede in primo luogo la presenza di alcuni dei nostri favoriti. Stiamo parlando di Stiller, Stroheim, Sjöström, Rossellini, Nicholas Ray, Lubitsch, Josef von Sternberg (con un altro miracolo presentato nella nostra sezione "Pars pro toto", cioè quattro minuti di *The Case of Lena Smith*, a lungo considerato perduto). A essi si unisce un regista il cui talento e la cui incredibile produzione sono da sempre oggetto di enorme curiosità da parte di ogni cinefilo: Michael Curtiz, a cui rendiamo omaggio con rare opere dell'ultima parte del suo periodo muto (quello americano) e con alcuni gioielli poco noti degli inizi della sua produzione sonora, in un'affascinante varietà di generi: i melodrammi *The Strange Love of Molly Louvain* e *The Case of the Curious Bride*, la commedia urbana *Jimmy the Gent* e il più sorprendente *The Cabin in the Cotton*, film di dura e inesorabile critica sociale.

Passiamo poi alla sezione dedicata al melodramma, in questo caso proposto come una prosecuzione delle rassegne che negli anni scorsi abbiamo dedicato al cinema della Seconda Guerra

## INTRODUCTION

Let's skip the usual platitudes about our holy purposes, and concentrate on the material proof – and what else can that be than a programme that provides a fabulous week of precarious balancing between unique films and a secondary item called life, and to be more precise, an array of unknown, little-known, rediscovered, and restored films?

In the invitation letter I promised this much: redefined themes, rediscovered personalities (the first and still ultimate stars, Charles Chaplin and Asta Nielsen), directors (Michael Curtiz, Sacha Guitry, Raffaello Matarazzo), special series (1907, CinemaScope), treasures of genre formations (melodrama). The time range runs from the earliest period of the cinema to the present, with many fragile beauties in between, such as our dear speciality (which owes much to Bologna's wonderful cinema of "those days", the Arlecchino), CinemaScope (and widescreen – even widescreen is in mortal danger of disappearing totally in its powerful original format).

Each of us will read different tensions into the programme, and I'll do the same, meaning that I will try to look at the list as if I were seeing it for the first time.

In so doing, I receive impressions, for example about charismatic actors – namely stars of the magnitude of James Cagney, Bette Davis, Edward G. Robinson, Pedro Armendáriz, Peter Sellers, Ava Gardner, Laurence Olivier, Sophia Loren, Marlon Brando, Lino Ventura, Simone Signoret. (Talking about star films, perhaps surprisingly almost no film in the melodrama section is a star vehicle, with the exception of the Mexican selection – although the performances in *The Man in Grey* give us a beautiful instance of stars in the making, resulting in an impressive handful of new stars in England, headed by James Mason and Stewart Granger.)

As for directors, what I see is no less impressive, counting our favourites: Stiller, Stroheim, Walsh, Sjöström, Rossellini, Nicholas Ray, Lubitsch, Josef von Sternberg (with another miracle in our continuing 'Pars pro toto' series – meaning now 4 minutes of the long-lost *The Case of Lena Smith*). They are complemented by a director whose talent and unbelievable output is a matter of enormous curiosity for every cinephile: Michael Curtiz, who is celebrated by rare items from his last silent period (the American one) and some seldom-seen jewels from early sound cinema, which together form a fascinating array – the melodrama *The Strange Love of Molly Louvain*, *The Case of the Curious Bride*, the urban comedy *Jimmy the Gent*, and perhaps most surprisingly, *The Cabin in the Cotton*, where a tough, unrelenting social vision lasts right up to the end of the film.

Or take the melodrama, presented here as an afterimage of the series we dedicated to World War Two and the Cold War, and presented with a tempting question mark: what if some

Mondiale e della Guerra Fredda. E lo proponiamo ponendoci un interessante interrogativo: e se alcuni film apparentemente di evasione, in quanto documenti di un'epoca, cogliessero a volte maggiormente nel segno dei documentari stessi? Tempo fa ho avuto la possibilità di assistere nuovamente a quello che considero uno dei più straordinari privilegi della mia vita di spettatore, cioè la proiezione di *Modern Times* di Chaplin con l'accompagnamento musicale dal vivo diretto da Timothy Brock (evento che sarà uno dei momenti culminanti, o il momento culminante del nostro festival). Avendo di recente ripensato al melodramma, sono rimasto improvvisamente colpito da alcune magiche immagini del film, quelle in cui vediamo la disperazione di Paulette Goddard accanto al corpo del padre ucciso dalla polizia. Si tratta di un attimo fugace di grande melodramma, ma anche di un momento di verità in cui le emozioni degli anni Trenta sono colte in un flash che ci rimanda alle intuizioni dei grandi fotografi dell'epoca e all'impatto delle loro immagini. E attenzione: questo poteva succedere soltanto attraverso un uso consapevole della tradizione del melodramma.

Il re dell'edizione di quest'anno è poco noto al pubblico straniero (a parte un esiguo e nobile drappello di francesi), ma negli anni Quaranta e Cinquanta Raffaello Matarazzo aveva un seguito enorme di spettatori e dimostrava una particolarissima sensibilità nei confronti dei meccanismi segreti della società e delle sue emozioni. Ma attenzione, di nuovo: il melodramma è presente in quasi ogni sezione del nostro programma. La trama di fondo, l'esperienza allucinatoria risulta simile sia nei film di Asta Nielsen che in quelli di Matarazzo, soprattutto nella serie interpretata da Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson (dai suggestivi titoli di *Catene*, *Tormento*, *I figli di nessuno*, *L'angelo bianco*...). Sono film che si occupano essenzialmente della rete dei comportamenti e dei valori morali della società, fino a prenderne in considerazione ogni aspetto.

*I've Always Loved You* di Frank Borzage e due esempi della contemporanea "scuola del melodramma" – *The Man in Grey* della casa di produzione inglese Gainsborough ed *Enamorada* di Fernandez, celebre titolo messicano – insieme a *L'étrange Madame X* di Jean Grémillon per la Francia, *Flicka och hyacinter* (*La ragazza con i giacinti*) di Hasse Ekman, affascinante film svedese simile a *Citizen Kane*, *Rakkauden risti* (*La croce dell'amore*), altra versione di *Il mastro di posta* di Puškin diretta da uno sfrenato talento del cinema finlandese, Teuvo Tulio... Questi sono i titoli della sezione "ufficialmente" dedicata al melodramma. Ma non bisogna dimenticare nemmeno *Tea and Sympathy*, altro film di Vincente Minnelli.

A questo punto vorrei aggiungere alcune singole suggestioni che mi colpiscono, in ordine assolutamente casuale: *Transes / Al hal* (1981) di Ahmed El Maanouni, film marocchino tra i primi a far parte del progetto internazionale di restauro di importanti opere del patrimonio cinematografico del Terzo Mondo, sostenuto dall'inesauribile volontà di Martin Scorsese e realizzato in collaborazione con la Cineteca di Bologna, tra i principali partner del progetto.

seemingly escapist films sometimes come closer to the mark as witnesses of their era than documentaries? A while ago I had several chances to witness again what I consider the most wonderful privilege of my film-viewing life, the screening (which will be a high point, or the high point, in Bologna as well) of Chaplin's *Modern Times*, presented with live music conducted by Timothy Brock. Having pondered matters of melodrama recently, I was suddenly struck by a few magic seconds: Paulette Goddard's desperation at the body of her father, who has been shot by the police. A fleeting moment of great melodrama, and a moment of truth where the emotions of the 1930s are caught in a flash that carries the intuition and impact of the greatest photographs. Attention! This could only happen with the conscious use of the tradition of the melodrama.

The king of this year's festival is hardly known to foreign viewers (except a noble handful of the French), but he gathered gigantic audiences in the 1940s and 1950s, and projected a very special understanding of the secret mechanisms of society and its emotions. But attention again: melodrama spills over to almost every section. There is a similar tapestry, a hallucinatory experience as such, in the Nielsen films as in the Matarazzo series with Amedeo Nazzari and Yvonne Sanson (with suggestive titles like *Catene*, *Tormento*, *I figli di nessuno*, *L'angelo bianco*...), which cover in an essential way the network of manners, morals, and indeed every aspect of society.

Frank Borzage's *I've Always Loved You*, and two examples of the contemporary "school of melodrama" – the British Gainsborough (*The Man in Grey*) and a famous Mexican instance (Fernandez' *Enamorada*) – are accompanied by Jean Grémillon's *L'étrange Madame X* from France, Hasse Ekman's *Flicka och hyacinter* (*The Girl and the Hyacinths*), a spellbinding film that is the closest Swedish cinema came to *Citizen Kane*, and *Rakkauden risti* (*The Cross of Love*), another version of Puškin's *Postmaster*, directed by a wild talent from Finland, Teuvo Tulio. These compose the "official" melodrama section, but let's not forget that there is also *Tea and Sympathy*, another film from Vincente Minnelli.

I'll add some single attractions, in absolutely no order: *Transes / Al hal* (1981), by Ahmed El Maanouni, a Moroccan film that is one of the foundation stones of the international effort, backed by the inexhaustible idea-man Scorsese, working with Bologna as one of the main participants in restoring important films from the Third World heritage.

*Papirosnitsa ot Mosselproma* (*The Cigarette Seller of Mosselprom*, 1924) by Yuri Željabužskij and *Goluboi ekspress* (*The Blue Express*, 1929) by Ilya Trauberg, two small Russian jewels of the 1920s, will serve as an introduction to next year.

Touches of comedy, like Laurel and Hardy in their most gentle and loveable feature (*Way Out West*), or Nielsen, who proves superior even in that mode of expression in a superior way.

*Papirosnitsa ot Mossel'proma* (La venditrice di sigarette, 1924) di Yuri Željabužskij e *Goluboi ekspress* (L'espresso azzurro, 1929) di Ilya Trauberg, due piccoli gioielli russi degli anni Venti che fungono da introduzione a una sezione che presenteremo l'anno prossimo.

Tocchi di comicità come quelli di Laurel e Hardy nel loro film più garbato e gradevole (*Way Out West*), o Asta Nielsen che si esibisce con superiorità anche in questo genere espressivo.

Chi ama la letteratura troverà film tratti da autori quali Ibsen, Stendhal, Wedekind, mentre per i fan dei numeri musicali abbiamo due suggerimenti: Arthur Rubinstein che si esibisce al pianoforte in *I've Always Loved You* (anche se solo doppiando il protagonista del film) e le ballate di Nat King Cole in *China Gate* di Samuel Fuller.

Come al solito sono presenti validi esempi di quello che potremmo definire cinema puro – opere di registi come Fuller, Nicholas Ray, Roberto Rossellini. Una delle proposte più rare del nostro festival sarà la presentazione, da parte del suo produttore Jacques Grandclaude e di Alain Bergala, dell'ultimo film di Rossellini, *Le Centre Pompidou* (1977), considerato il testamento e il capolavoro finale del regista, “la quintessenza della sua scrittura”.

Guityr rappresenta un caso in cui il puro teatro diviene cinema miracoloso e illuminante. È come essere guidati dal fantasma di un'epoca troppo bella e spirituale per essere vera. *Bonne chance!* testimonia lo straordinario livello raggiunto da Guityr fin dagli esordi della sua carriera cinematografica, iniziata all'età di 50 anni; *La Malibran* è un raro esempio dei conflitti della metà degli anni Quaranta; e infine il complesso e ironico *La vie d'un honnête homme* (1953) è un film sorprendente che beneficia della privilegiata collaborazione con un attore straordinario quale Michel Simon, che come se non bastasse vi interpreta un doppio ruolo.

E ora la cosa più importante, cioè l'elenco dei film ritrovati e restaurati. Ci sono i grandi nomi del cinema muto: Ernst Lubitsch (*Als Ich Tot War*, 1916), Erich von Stroheim (con il restauro austriaco di *Blind Husbands*, 1919), la versione muta di *Dynamite* (DeMille, 1929). Poi altri titoli interessanti: dalla Germania *Schatten der Weltstadt* (Willi Wolff, 1925), dall'Italia *L'Inferno* (Bertolini-Padovan, 1911) e *Maciste Imperatore* (Guido Brignone, 1925), *Mocny człowiek* (Un uomo forte, film polacco di Henryk Szaro, 1929) e *O Magos tis Athinas* (Il mago di Atene, 1931) di Achilleas Madrás, un raro e affascinante titolo proveniente dalla Grecia.

Una cosa a cui teniamo particolarmente è la presentazione di film dei quali esiste ancora probabilmente soltanto una copia, come *Madame de Thèbes* (1915) di Mauritz Stiller o *A Man to Remember* (1939) di Garson Kanin – che tra parentesi potrebbe rivelarsi una delle più indimenticabili sorprese del nostro programma.

I restauri dei film sonori comprendono alcuni titoli chiave del “periodo moderno di mezzo”, presentati in versioni che non si vedevano da decenni e più, come *Dr. Strangelove* (Kubrick, 1963), *Anatomy of a Murder* (Preminger, 1959) e forse il miglior film di John Cassavetes, *Faces* (1968). Abbiamo poi un altro paio

Let's take note that the friends of literature also get their share of the likes of Ibsen, Stendhal, and Wedekind.

Two hints for the fans of musical numbers: we can listen to Arthur Rubinstein playing (if only dubbing the main characters) in *I've Always Loved You*, and to the ballads of Nat King Cole himself in Samuel Fuller's *China Gate*.

As usual, there are good answers to what could be defined as definitions of pure cinema – names like Fuller, Nicholas Ray, Roberto Rossellini. One of the rarest treats of our festival will be the presentation of Rossellini's last film, *Le Centre Pompidou* (1977), by its producer, Jacques Grandclaude, and Alain Bergala, who considers it to be the director's testament and final masterpiece, “la quintessence de son écriture”.

Sacha Guityr represents the case when pure theatre becomes miraculous, illuminating cinema... It's like being guided by a ghost from a time that was too good and too spiritual to be true. *Bonne chance!* exemplifies the terrific level that Guityr, starting his film career at 50, reached right at the beginning; *La Malibran* is a rare bird from the midst of the 40s conflicts; and like the finale, the complex and ironic *La vie d'un honnête homme* (1953), an amazing film carried to the heights by the extraordinary collaboration of a superb actor, Michel Simon, playing a double role on top of it.

And now, most importantly (speaking humanly and also for the moral cause of our festival), the list of recovered and restored films is one of the finest ever. There are great names of silent film: Ernst Lubitsch (*Als Ich Tot War*, 1916), Erich von Stroheim (Austria's restoration of the German release version of *Blind Husbands*, 1919), and the silent version of Cecil B. DeMille's *Dynamite* (1929). More exciting silents: from Germany, *Schatten der Weltstadt* (Willi Wolff, 1925); from Italy, *L'Inferno* (Bertolini-Padovan, 1911) and *Maciste Imperatore* (Guido Brignone, 1925); a Polish find, *Mocny człowiek* (A Strong Man, 1929, by Henryk Szaro); and a rare and fascinating item from Greece, *O Magos tis Athinas* (The Magician of Athens, 1931), by Achilleas Madrás.

Plus, something we cherish as a speciality: offering films where there is probably only one print still in existence: Mauritz Stiller's *Madame de Thèbes* is such a film. Another is Garson Kanin's *A Man to Remember* (1939) – incidentally predicted to become one of the most memorable surprises in the programme.

The sound film restorations include several key films of the “mid-modern period” in a version and shape not witnessed for decades or ever before: *Dr. Strangelove* (Kubrick, 1963), *Anatomy of a Murder* (Preminger, 1959), and perhaps the greatest film by John Cassavetes, *Faces* (1968). A couple of poignant films follow: *No Greater Glory* (Frank Borzage, 1934) and *The Strange One*, the first film of Jack Garfein, marking the dazzling breakthrough of Ben Gazzara – who will be our guest, as the amazing actor of two of the films just mentioned, as well as a special witness to the universe of John Cassavetes.

di titoli interessanti come *No Greater Glory* (Frank Borzage, 1934) e *The Strange One*, primo film di Jack Garfein e abbagliante svolta nella carriera di Ben Gazzara, che sarà nostro ospite in qualità di straordinario interprete di due dei film appena citati e come privilegiato testimone dell'universo di John Cassavetes. E veniamo ora a una domanda scottante: di cosa parlano questi film?

Alcuni di essi riguardano la storia nel suo divenire, dai cinegiornali italiani (che riassumono gli scontri e gli aspri conflitti del dopoguerra del paese) alla verità nascoste di *China Gate*, tanto profetico sugli imminenti e brutali sviluppi della guerra del Vietnam quanto *The Quiet American* di Graham Greene, dello stesso periodo; poi ci sono le riflessioni sulla storia recente, come *L'armée des ombres*, capolavoro di Melville. E quale film meglio di *The Invasion of the Body Snatchers* testimonia il clima psicologico degli anni Cinquanta? Oggi più di qualsiasi altro ci sembra quasi un documentario sulla situazione in cui viviamo attualmente, in cui ogni giorno coloro che ci sono familiari diventano "baccelli", zombie dotati di una spettrale somiglianza con persone che un tempo avevano un'anima.

Comunque sia, esaminando il programma come una sorta di storia segreta dei meccanismi di un secolo, a partire dai frammenti del 1907, passando per *Jimmy the Gent* (film di Curtiz a massima velocità, con James Cagney all'apice del suo splendore) e i film di Matarazzo, fino ad arrivare a *Dr. Strangelove*, che anche se fosse soltanto un film di satira sarebbe comunque uno di quelli decisivi, questi film emergono come incredibili testimonianze di un'epoca e, dal punto di vista cinematografico, come i documenti creativamente più intensi del periodo.

Anche la varietà tecnica dei film presenti nel nostro programma è una cosa su cui riflettere, anche solo per un momento. Penso ancora una volta alla sezione "1907", curata da Mariann Lewinsky, e a come le tracce di un cinema dei sensi, o delle attrazioni (come l'ha definito il nostro amico Tom Gunning), si fondano con la nascente disciplina del "linguaggio cinematografico". Di tanto in tanto la gioia di questo periodo ritorna, soprattutto durante i primi anni del CinemaScope (a partire dal 1953), che per il quinto anno consecutivo fa parte del nostro programma. Questo sistema produsse una grande quantità di spazzatura, ma conobbe pure una propria nobiltà, come certamente testimoniano le opere dei registi da noi scelti: Vincente Minnelli, George Cukor, Richard Fleischer, Samuel Fuller, Don Siegel, Otto Preminger, gli ultimi tre dei quali con film in bianco e nero, a modo loro altrettanto abbaglianti e lontani dalla realtà quanto quelli a colori. Ed è proprio questa irrealtà ciò che possiamo definire esperienza cinematografica. Vedendo Ava Gardner in *Bhowani Junction* risulta evidente come il CinemaScope abbia rappresentato uno dei momenti più alti nella storia dello star system.

Raramente c'è stato qualcosa di comparabile a questo periodo creativo del CinemaScope. Perciò non è soltanto per il piacere di farlo, ma anche per dimostrare la nostra tesi, che presentiamo il restauro dello straordinario *Per qualche dollaro in più* di Sergio Leone, altro film la cui bellezza aumenta con il passare del tempo.

Let us then stop at the burning question: what are these films about?

Some films are history in the making, from the Italian cine-journals (which sum up the contrasts and savage conflicts of the country's post-World War II history) to the hidden truths of *China Gate*, as prophetic about the developing Vietnam war in its brutal way as is Graham Greene's *The Quiet American* from the same period. Then there are reflections on history, like *L'armée des ombres*, Melville at his most enormous. And what film would be a greater testimony to the mental history of the 1950s than *The Invasion of the Body Snatchers*? It comes to mind almost like a documentary of our present life circumstances more than any other film, when one familiar person per day drops into the "pod" category, becoming a zombie with a ghostly similarity to a person who once had a soul.

Be that as it may, scanning the program as some kind of inner history of the workings of a century, with bits and pieces of 1907 through *Jimmy the Gent* (the Curtiz film with the maximum speed, meaning James Cagney at his absolute prime) and the Matarazzo films up to *Dr. Strangelove*, which, even if it was a satire film, now seems to be among the decisive ones. These films are incredible statements of an era, and cinematographically the most creatively charged document of its time... The technical range of the programme is also something to ponder, even if for a moment. I'm thinking again of the "1907" series curated by Mariann Lewinsky – illuminating how the traces of the cinema of the senses, or attractions (as our friend Tom Gunning has named it), were already merging with the forthcoming disciplines of "film language". The joy of this period is reproduced from time to time, and very specially during the first years (starting in 1953) of CinemaScope, which is now in its fifth year on our programme. The system created much trash, but also had its own nobility, and without doubt our chosen directors belong to it: Vincente Minnelli, George Cukor, Richard Fleischer, Samuel Fuller, Don Siegel, Otto Preminger – the last three of them with black-and-white films which are a special group, and in their own way as dazzling and unrealistic as anything in colour. That unreality that can be named the film experience. And witnessing Ava Gardner in *Bhowani Junction* makes it obvious that CinemaScope gave the idea of stardom one of its most glorious moments.

There was seldom much that could match this period of creative CinemaScope. Thus it is not only for pleasure but to prove that point that we present a restoration of Sergio Leone's amazing *Per qualche dollaro in più*, another film that grows more beautiful with age.

Last, a bow to the two cornerstone names of this year's programme. Charles Chaplin and Asta Nielsen were the two greatest actors of early cinema (or, many would argue, all cinema). Chaplin is clearly the guardian angel of our festival. We are now presenting his last feature, *A Countess from Hong Kong*, a much maligned film, but, at least to this writer, a masterpiece. The essence of various periods of the Chaplin oeuvre will be

Infine ci inchiniamo davanti ai due pilastri del programma di quest'anno, Charles Chaplin e Asta Nielsen, i due massimi attori del cinema delle origini (ma potremmo anche dire di tutto il cinema). Chaplin è chiaramente l'angelo custode del nostro festival. Quest'anno presentiamo il suo ultimo film, *A Countess from Hong Kong*, opera molto criticata anche se, almeno a nostro parere, si tratta di un capolavoro. L'essenza dei vari periodi dell'opera di Chaplin verrà illustrata dai massimi specialisti internazionali, tra i quali ricordiamo Timothy Brock, Serge Bromberg, Kevin Brownlow, Bryony Dixon, Bernard Eisenschitz, Charles Maland, David Robinson, Lisa Stein e Sam Stourd  . Abbiamo gi  ricordato una delle tre serate al Teatro Comunale, con l'accompagnamento musicale dal vivo e la proiezione di quello che si pu  considerare il compendio dell'esperienza chapliniana: *Modern Times*, visto "dal vivo" e con la distanza creata dall'accompagnamento musicale, diviene una delle pi  travolgenti opere d'arte del XX secolo.

*The Kid*, sempre accompagnato dal vivo, ci far  rivivere uno dei grandi momenti della cultura del XX secolo: la nascita di Chaplin in tutta la sua grandezza o, come osserva Meyerhold riferendosi a Pu kin, il momento in cui finalmente i tre registri dell'emozione – riso, piet  e orrore – sono contemporaneamente presenti in tutto ci  che l'artista fa. *The Gold Rush*, terzo appuntamento, non ha bisogno di presentazioni, ma ancora una volta troviamo necessario rivederlo pi  di qualsiasi altro film di Chaplin, visto che la mutilata "versione sonora" del 1942   l'unica che circola da decenni. Grazie al lavoro paziente e ispirato di Timothy Brock possiamo ora assistere alla nuova vita dell'autentica versione di questo film.

La retrospettiva dedicata ad Asta Nielsen, curata da Karola Gramann, rappresenta l'anello mancante nelle rassegne che da anni dedichiamo ad alcune straordinarie star del muto (a partire da Greta Garbo nel 1997). Sono presenti opere di ogni genere, dal melodramma alla tragedia, dalla commedia alla farsa, sempre affrontate con profonda seriet . Fra i titoli pi  importanti ricordiamo il recente restauro di una copia colorata di *Zapatas Bande*, il nuovo restauro di *Hamlet* e addirittura un film sonoro, che ci offre per la prima volta la possibilit  di udire la voce della grande Asta. Secondo Henri Langlois era "l'attrice moderna che emerge da un dipinto di Van Gogh e quando si muove, quando apre gli occhi, capiamo immediatamente che il 1911 ha gi  assistito alla nascita del fauvismo, del cubismo. Asta Nielsen   compagna di Gide, di Francesca Bertini, di d'Annunzio".

E per finire, dove ritroveremo i pi  celebri storici del cinema, gli specialisti, i collezionisti e le persone che lavorano negli archivi cinematografici pi  creativi del mondo, dopo una giornata trascorsa nelle nostre tre sale (i due Lumière e l'Arlecchino) in uno stato di felicit  infantile? Il mio ultimo, affettuoso pensiero vada alle serate in Piazza Maggiore, in cui fino a 5.000 cittadini di Bologna assistono alle proiezioni che rappresentano il clou del nostro festival.

Peter von Bagh

illuminated by the finest international specialists, including Timothy Brock, Serge Bromberg, Kevin Brownlow, Bryony Dixon, Bernard Eisenschitz, Charles Maland, David Robinson, Lisa Stein, and Sam Stourd  . I have already mentioned one of the three evenings at the Teatro Comunale, with live orchestra, and the performance that somehow sums up the Chaplin experience: *Modern Times*, when seen "live", and with the distance created by live accompaniment, simply becomes the most overwhelming art object of the 20th century.

*The Kid*, also seen in this way, will recreate one of the great moments of 20th century culture: the birth of Chaplin with his full stature, or as Meyerhold observed in referring to Pushkin – to a moment when finally the three strings of emotion – laughter, pity, and horror – are present simultaneously in everything the artist does. *The Gold Rush*, the third experience, doesn't need a presentation, but then again it most surely needs one more than any other Chaplin film, because the truncated "sound version" of 1942 is the only one that has been around for decades. Thanks to the patient and inspired work of Timothy Brock, we will now witness the rebirth of the real *Gold Rush*.

The Asta Nielsen retrospective, curated by Karola Gramann, is the missing link in our series dedicated to the handful of unique silent stars (which we started with Garbo in 1997), with the full range from melodrama and tragedy to comedy and farce, always with profound gravity. Among the highlights there is a newly restored, coloured print of *Zapatas Bande*, the new restoration of *Hamlet*, and even a sound film that enables many of us to hear for the first time the voice of the great Asta, who, for Henri Langlois, was "the modern actress: she emerges from a Van Gogh painting, and when she gestures, when she opens her eyes, we understand immediately that 1911 had already witnessed the birth of Fauvism, of Cubism. Asta Nielsen is the friend of Gide, of Francesca Bertini, of d'Annunzio".

Finally, a prophecy. Where will we find the most eminent film historians, specialists, collectors, and persons from the world's most creative film archives sitting, after a well-spent day in the three cinemas (the two cinemas Lumière, and the Arlecchino), in a state of childlike happiness? My final and sentimental gesture will be to mention the evenings at the piazza, with at best 5,000 citizens of Bologna, witnessing the highlights of the festival in the Piazza Maggiore.

Peter von Bagh



## PRESENTAZIONE

Un tempo i ventuno anni erano la porta d'entrata della "maggiore età". A ventuno anni si diventava adulti. Dunque con questa ventunesima edizione Il Cinema Ritrovato, almeno sulla carta, diventa *maggiorenne*.

Ma solo sulla carta, perché, di fatto noi sappiamo che la passione un po' maniacale del *collezionista*, come quella decisamente feticistica dell'*archeologo* e quella (liberatoria) del *perdigiorno* – denominatori comuni (e segreti) del nostro pubblico di vecchi e nuovi cinéphiles – hanno profonde radici infantili: il bambino che tocca, che annusa, che porta alla bocca tutto quel che trova, con il piacere sfrenato della scoperta, della riscoperta, della conoscenza.

Una *scoperta* per una volta (è così raro di questi tempi...) non imposta dall'apparato dei media e dal sistema delle mode. Questo noi crediamo sia uno dei grandi valori (e dei grandi privilegi) de Il Cinema Ritrovato. Infatti, al di là dell'offerta preziosa e fondamentale dei risultati *oggettivi* del lavoro "scientifico" di storici, filologi e restauratori di tutto il mondo, Il Cinema Ritrovato è, ogni volta, l'occasione di una meravigliosa esperienza spettatoriale, assolutamente *sogettiva* e individuale. E, per molti versi, *irripetibile*: perché in effetti la *rarietà* dei materiali che vengono mostrati (che si tratti di inediti, di restauri o di nuove versioni), la *fedeltà* dei dispositivi e delle condizioni di fruizione (pensate a come è difficile oggi vedere ed ascoltare il *Cinemascope* nei suoi standard originari) e anche quella buona dose di felice *casualità* – legata alla logica del ritrovamento o, appunto, della scoperta che da sempre guida la nostra programmazione – ci danno l'ineguagliabile piacere di trovarci, per alcuni giorni, di fronte a una sorprendente, mirabile e bizzarra *anteprema del passato*.

In una Società dello Spettacolo che ha fatto del presente e dell'attualità i totem del suo monoteismo totalitario, ci piace pensare (sognare) che l'overdose di passato che proponiamo ogni anno abbia la valenza dei grandi riti tribali di purificazione o di quei *voyages en Italie* che, nel Settecento e nell'Ottocento, ogni intellettuale europeo doveva compiere almeno una volta nella vita.

Benvenuti a Bologna Italy.

Ps: Quest'anno non ritroveremo a correre tra i vari luoghi del festival tre spettatori molto importanti del nostro Ritrovato. Tre persone speciali, con qualità personali e con uno spessore etico fuori dal comune, che abbiamo avuto il privilegio di avere come amici. Hanno accompagnato, in misura molto diversa tra loro, ma importantissima, i primi vent'anni del Cinema Ritrovato.

Vittoria Gualandi è stata una di quelle amiche fondamentali, che pensi esistano solo nei grandi romanzi, tanto discreta quanto determinante nel sostenere il lavoro della Cineteca e nell'aiutarci a trasformare gli ostacoli, che affliggono la vita degli organiz-

## FORWARD

Twenty-one years used to be a sort of "coming of age". One became an adult at twenty-one. So with this 21<sup>st</sup> edition Il Cinema Ritrovato, at least on paper, has *come of age*.

Only on paper though, because as we all know, the somewhat maniacal passion of the *collector*, like the decidedly fetishist one of the *archaeologist* and the (*liberating*) one of the idler – common (and secret) denominators in our audience of old and new cinephiles – are deeply rooted in childhood: a child touches, smells, and tastes everything that he comes across with the unbridled pleasure of discovery, rediscovery, knowledge.

Finally a *discovery* (so rare nowadays) that is not imposed by the machines of media and style. We believe that this is one of Il Cinema Ritrovato's great merits (and privileges). In fact, beyond the priceless and fundamental *objective* results of the "scientific" work of historians, philologists and restorers from all over the world, Il Cinema Ritrovato is always an opportunity for an incredible, completely *subjective* and individual experience. In many ways this experience is *unrepeatable*. The *rarity* of the material shown (inedited, restored or new versions), the *accuracy* of the machines and the conditions they require (think of how rare it is to watch and listen to *Cinemascope* today under its original standards), and finally a good deal of pure *chance* – linked to the logic of finding or discovering, which has always been the heart of our program – give us the incomparable pleasure of meeting for a few days in front of a surprising, pleasing and bizarre *preview of the past*. In a society consumed by show business that has made the present day the totem of its totalitarian monotheism, we like to think (dream) that the overdose of the past that we offer each year is the equivalent of the great tribal rites of purification, or the *voyages en Italie* that every European intellectual in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries had to take at least once in their lives.

Welcome to Bologna Italy.

Ps. This year we will miss the presence of three important Cinema Ritrovato audience members hurrying from one festival site to the next. We had the privilege of holding as our friends these three special people with unique personal qualities and a remarkably profound sense of ethics. Each of them played different but important roles in the first twenty years of Il Cinema Ritrovato.

Vittoria Gualandi was one of those essential friends that seem only to exist in great novels. As discrete as she was decisive in her support of the Cineteca's work, she helped us to transform obstacles – which can make the life of cultural event organizers in Italy impossible – into problems that could be resolved. For us and many other friends of Il Cinema Ritrovato, the absence of Vittoria's magical presence will make this edition of our festival much different from those past.

zatori di eventi culturali in Italia, in problemi risolvibili. Per noi e per molte persone vicine al Cinema Ritrovato sapere che quest'anno mancherà la sua presenza magica renderà quest'edizione del festival molto diversa dalle precedenti.

Quando arrivava in Piazza Maggiore Daniel Schmid – grigione come Giacometti, con uno charme da principe il cui regno era sospeso nei secoli tra oriente e occidente, personalità unica del cinema internazionale – avevamo l'impressione che lo schermo diventasse più piccolo, tanto vitale e piena d'affetto era la sua presenza da divo. Ai suoi consigli e ai suoi passaggi corsari sono legati alcuni dei momenti più felici del festival.

Piero Tortolina era tra i pochi invitati, ventuno anni fa, alla prima, minuscola, edizione del Cinema Ritrovato. Chiunque programmi film in Italia gli deve qualcosa, tutti abbiamo nutrito la nostra passione per il cinema grazie alle copie che, miracolosamente, salvava dai maceri. Il suo passo alla Sam Jaffe (il dottor Riedenschneider di *Giungla d'asfalto*), da quest'anno lo ritroveremo solo sullo schermo.

Persone affascinanti che nella loro discrezione potevano diventare invisibili. Alla loro saggezza vogliamo dedicare quest'edizione de Il Cinema Ritrovato.

Giuseppe Bertolucci - Gian Luca Farinelli

When Daniel Schmid (from the Grisons like Giacometti) would arrive in Piazza Maggiore with the charm of a prince whose kingdom lay suspended in time between east and west, a personage in international cinema, the screen would suddenly seem much smaller in the presence of this vital, affectionate *divo*. Some of the happiest moments of the festival are linked to his advice, and to his corsair passages.

Piero Tortolina was one of the few guests invited to the tiny first edition of Il Cinema Ritrovato. Everyone who screens films in Italy is in debt to him; we all nurtured our passion for cinema thanks to the prints that he miraculously saved from destruction. This year his gait, reminiscent of Sam Jaffe's (Doctor Riedenschneider in *Asphalt Jungle*), will be seen only on the screen.

Fascinating characters, so discrete that they could have been invisible. We'd like to dedicate this edition of Il Cinema Ritrovato to their wisdom.

Giuseppe Bertolucci - Gian Luca Farinelli



**RITROVATI & RESTAURATI / RECOVERED & RESTORED**

Programma a cura di Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée  
 Programme by Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée



### Giochi di luce Lichtspiel Kinemathek, Bern

Quando qualche mese fa ho visitato il vecchio stabilimento abbandonato dalla fabbrica di cioccolato Tobler, alla periferia di Berna, oggi occupato da Lichtspiel, la cineteca con il personale più giovane di tutta la FIAF, non immaginavo sarebbe stato

un grande momento nel mio personale percorso di formazione professionale.

Ho visitato un archivio efficiente, con oltre 6000 titoli di film, conservati correttamente, e migliaia di apparecchi cinematografici raccolti in tutta Europa da un appassionato, Walter Ritschard, ora scomparso, la cui collezione è stata salvata dalla rottamazione da un gruppo di giovani, creativi e coraggiosi cinephiles, guidati da David Landolf. I proiettori, gli amplificatori, gli schermi, le stampatrici, ... sono ora ordinatamente disposti sulle lunghe scaffalature che costituiscono parte integrante del percorso museale di Lichtspiel, che significa "gioco di luce" e negli anni venti era un sinonimo di film, di cinema. Ma, nella mia visita, ho visto, con i miei occhi e per la prima volta, una proiezione con lanterna a carboni di un gruppo di film del 1906 che L'Immagine Ritrovata aveva restaurato alcuni anni fa e che conosco bene.

Per la prima volta, quelle immagini che conoscevo come contrastatissime e prive di sfumature mi sono apparse ricche di toni, avvolte da una luce calda, che restituiva umanità ai volti altrimenti sfigurati dalle proiezioni con lampade allo Xenon. Per questo, e per la grande libertà e freschezza della programmazione di Lichtspiel, abbiamo chiesto ai colleghi di Berna di portare a Bologna un programma che consideriamo come la festa di benvenuto per i visitatori del Cinema Ritrovato, per godere assieme, a tarda ora, in finale di serata, della prima proiezione con luce calda e antica del nostro festival e di una selezione di una grande collezione di Scopitone, gli antenati, in pellicola, del videoclip.

Gian Luca Farinelli

### Lights playing Lichtspiel Kinemathek, Bern

A few months ago I visited the old abandoned Tobler chocolate factory in the outskirts of Bern, which now houses the Lichtspiel, the youngest cinemathèque in the whole FIAF. At the time I had no idea that the visit would constitute one of the greatest moments in my own personal professional training.

I visited an efficient archive with over 6000 films, correctly conserved, and thousands of cinematographic devices gathered from all over the world by Walter Ritschard, a passionate collector who has since passed away. His collection was saved by a group of courageous young cinephiles, led by David Landolf. Projectors, amplifiers, screens, printing machines... are now displayed in an orderly fashion on the long shelves that make up an integral part of the museum at Lichtspiel, which means "light plays", and was synonymous to film or cinema in the 1930s.

During my visit I saw for the first time, right before my very eyes, a carbon lantern projection of a group of films from 1906 that L'Immagine Ritrovata had restored some years ago and that I was quite familiar with.

For the first time those images, that I remembered as being of great contrast but lacking in nuance, appeared rich in tone, enveloped in a warm light that returned a sense of humanness to the faces otherwise disfigured by projection with Xenon lamps.

Thanks to this and to the variety and originality of the Lichtspiel program, we asked our colleagues in Bern to bring a selection to Bologna. We consider it a welcome gift to Il Cinema Ritrovato visitors. At the end of the evening we can come together to enjoy our festival's first projection with this warm, antique light, and a selection from a great collection of Scopitone, the predecessors, in film, of videoclips.

Gian Luca Farinelli

## SELEZIONE DI SCOPITONE IN 16MM

**ROTER LAMPION** Int.: Hazy Osterwald Sextett. D.: 3'

**QUEEN OF THE HOUSE** Int.: Jody Miller. D.: 3'

**ITSI BITS PETIT BIKINI 1963** Int.: Richard Antony. D.: 2'

**BELLES, BELLES, BELLES** Int.: Claude François. D.: 2'

**QUANDO QUANDO** Int.: Sorelle Kessler. D.: 3'

**HULLY GULLY** Int.: Line Renaud. D.: 3'**SI J'AVAIS UN MARTEAU** 1964 Int.: Les Surfs. D.: 3'**NATHALIE** 1963 Int.: Gilbert Bécaud. D.: 4'**RUMBA** Int.: Guy Marchand. D.: 3'**UN ÉLÉPHANT ME REGARDE** Int.: Antoine. D.: 3'**LOVE ME, PLEASE LOVE ME** Int.: Michel Polnareff. D.: 3'**THE SEA CRUISE** Int.: The Hondell's. D.: 3'**AMOR AMOR** Int.: Los Alcarson. D.: 3'**FILM MUTI / SILENT FILMS****LA PEINE DU TALION** Francia, 1906 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 70 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema a partire da un nitrato positivo / Print restored by L'Immagine Ritrovata in collaboration with the Museo Nazionale del Cinema from a nitrate positive

In un bosco un precettore e i suoi allievi vanno a caccia di insetti. La cattura di alcune farfalle rivelerà effetti imprevisti: gli insetti si tramutano in giovani ragazze che vogliono vendicarsi degli entomologi. Il povero precettore viene condannato a subire il trattamento che avrebbe riservato agli insetti catturati, cioè ad essere 'spillato' su un grosso fungo. L'intercessione degli allievi lo salverà. Il film si segnala, oltre che per la ricchezza delle colorazioni, per alcune soluzioni di messa in scena: le immagini delle farfalle catturate viste attraverso la lente di ingrandimento e la ripresa dall'alto del precettore che si agita imprigionato sul fungo.

A tutor and his students go hunting for insects in the woods. Their capture of some butterflies will reveal unexpected effects: the insects turn into young girls who decide to take revenge on the entomologists. The poor tutor is condemned to the very act that he was to perform on the captured insects – that is, being 'pinned' to a large mushroom. He is saved by the students' intercession. The film is noteworthy not only for its rich colouring but also for certain elements of the *mise-en-scène*: the image of the captured butterflies seen through a magnifying glass, and the aerial view of the tutor's agitated movements while pinned to the mushroom.

**LA BELLE AU BOIS DORMANT** Francia, 1908 Regia: Albert Cappellani, Lucien Nonguet

■ Scen.: da un racconto di Charles Perrault; F.: Segundo de Chomón; Scgf.: Vincent Lorant-Heilbronn; Trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Juliette Mathieu; Prod.: Pathé ■ 35mm. L. or.: 300 m. L.: 250 m. D.: 14' a 16 f/s. Pochoir. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema ■ Copia restaurata presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema a partire da una copia nitrato con didascalie originali / Print restored by L'Immagine Ritrovata in collaboration with the Museo Nazionale del Cinema from a nitrate print with original intertitles

Il film è un'incantevole versione della fiaba di Charles Perrault. L'atmosfera magica che percorre tutto il racconto è creata grazie a un perfetto equilibrio tra trucchi e narrazione ma soprattutto grazie alle colorazioni pochoir. L'accurata colorazione concorre alla costruzione di un universo caleidoscopico e stilizzato in cui esterni reali e quadri girati in studio si susseguono senza soluzione di continuità. Indimenticabile l'artificio scelto per rappresentare lo scorrere del tempo e l'arrivo del principe Vezzoso nel castello addormentato. La versione presentata è stampata da una copia nitrato con didascalie originali italiane conservata dal Museo del Cinema di Torino. Claudia Gianetto, Museo del Cinema di Torino

This film is an enchanting version of Charles Perrault's fairy tale. A magical atmosphere is created through a perfect balance between visual tricks and narration, and especially thanks to the stencil colouring. The precise colouring creates a kaleidoscopic and stylized universe in which the real external scenes and those filmed in the studio fit together seamlessly. The device chosen to represent the passing of time and the arrival of prince Vezzoso in the enchanted castle is impressive. The version presented here is printed from a nitrate print with original Italian intertitles which is conserved in the Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Claudia Gianetto, Museo del Cinema di Torino

**LE CASCATE DI COURMAYEUR** Italia, 1909

■ Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 56 m. D.: 3' a 16 f/s. Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Filmoteca de Catalunya ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nell'ambito del progetto di recupero e valorizzazione dei film muti italiani depositati presso la Filmoteca de Catalunya e promosso dal Museo Nazionale del Cinema, dalla Cineteca di Bologna e dalla Cineteca del Friuli / Print restored by L'Immagine Ritrovata within a preservation and restoration project of Italian silent films held by Filmoteca de Catalunya and funded by Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna and Cineteca del Friuli

Reportage geografico sulle cascate delle alpi italiane.  
Secondo Aldo Bernardini (*Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, La Cineteca del Friuli, Gemona, 2002), il film è uscito in Francia dal dicembre 1909.

Geographic report about waterfalls of the Italian Alps.  
According to Aldo Bernardini, this film first came out in France in December 1909 (*Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, La Cineteca del Friuli, Gemona, 2002).

**CRETINETTI RE DEI LADRI** Italia, 1909

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film; Pri. pro.: aprile 1909 ■ 35mm. L. or.: 184 m. L.: 100 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Filmoteca de Catalunya ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nell'ambito del progetto di recupero e valorizzazione dei film muti italiani depositati presso la Filmoteca de Catalunya e promosso dal Museo Nazionale del Cinema, dalla Cineteca di Bologna e dalla Cineteca del Friuli / Print restored by L'Immagine Ritrovata within a preservation and restoration project of Italian silent films held by Filmoteca de Catalunya and funded by Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna and Cineteca del Friuli

"Cretinetti, nonostante sia un ingenuo, trova che sia impossibile vivere onestamente. È senza il becco di un quattrino e sta chiedendosi cosa fare seduto su una panchina nel parco, quando un giovinastro lo sorprende puntandogli una pistola alla testa e chiedendogli i soldi. Cretinetti gli spiega che è capitato male e chiede al rapinatore di farlo entrare nella sua banda; così i due insieme raggiungono il covo dei malviventi, un locale in un quartiere povero della città. La banda decide di mettere il novizio alla prova, gli viene data una rivoltella: e lui cerca subito di rapinare un signore benvestito, il quale però, invece di dargli i soldi, gli strappa di mano l'arma e comincia a darglielle di santa ragione. (...)” Anonimo, "The Kinematograph and Lantern Weekly", London, 6 maggio 1909

"Opera diseguale ma certamente tra le più rivelatrici del fine cui tende Deed: fare della comicità con gli oggetti, come Erik Satie avrebbe voluto fare con la musica "con le forchette e i coltelli" da tavola; creare una comicità dei luoghi, trasformando il protagonista della commedia, l'uomo, in un elemento dinamico del paesaggio, appena più ingombrante di una statuetta che si rompe al suolo (...). *Cretinetti re dei ladri* riunisce alcune delle migliori trovate di Deed (la splendida, folgorante sequenza dell'autista: Cretinetti vuole rubare a tutti i costi qualcosa; sulle prime cerca di portare via l'automobile con le braccia, per poi accontentarsi, alla fine, di una ruota gigantesca) ma anche certi segni evidenti di angoscia. Deed è sulle prime inseguito dalla polizia poi da dei delinquenti che lo considerano un traditore. Alla fine, dopo una serie di incidenti fortuiti, questi ultimi si ravvedono e lo portano in trionfo. Ma l'inquadratura finale, dal valore emblematico, è più minacciosa che comica (gli hanno messo sulla testa un mazzo di chiavi, che gli pende sulla fronte come una corona di spine d'acciaio). (...)” Paolo Cherchi Usai, Livio Jacob, *Le cinéma italien de la "Prise de Rome" à "Rome ville ouverte". 1905-1945*, a cura di Aldo Bernardini e Jean A. Gili, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, p. 84

"Cretinetti, although he is a simple man, finds it impossible to live honestly. He is penniless and sitting on a park bench asking himself what is to be done, when a young man surprises him, pointing a pistol to his head and demanding money. Cretinetti explains the situation and asks the robber to let him join his gang; thus the two go together to the criminals' hideout, a dive in a poor quarter of the city. The gang decide to put the novice to the test, and he is given a pistol: he at once tries to rob a well-dressed gentleman, who, instead of handing over his money, pulls the gun out of his hands and begins to give him religious advice (...).” Anonymous, "The Kinematograph and Lantern Weekly", London, 6 May 1909

"An uneven work, but certainly among those most illustrative of Deed's aim: to make comedy out of objects, as Erik Satie wished to do with music 'with knives and forks' from the table; to create comedy from places, transforming the protagonist of the comedy, the man, into a dynamic element of the landscape, scarcely more in the way than a statuette which has broken at its base (...) *Cretinetti King of Thieves* combines some of the best inventions of Deed (the splendid, striking scene of the car-driver: Cretinetti wants to rob everybody at whatever cost; at the first attempt he tries to carry off the car in his arms but then satisfies himself in the end with a gigantic wheel), but also several evident signs of anguish. Deed is at first pursued by the police and then by the criminals, who consider him a traitor. At the end, after a series of fortuitous incidents, the latter see him again and carry him off in triumph. But the final image, of emblematic significance, is more menacing than comic (they have placed on his head a bunch of keys which hang over his brows like a crown of steel thorns). (...)” Paolo Cherchi Usai, Livio Jacob, in *Le cinéma italien de la "Prise de Rome" à "Rome ville ouverte". 1905-1945*, edited by Aldo Bernardini and Jean A. Gili, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, p. 84

**ERO E LEANDRO** Italia, 1910

■ Int.: Alberto Capozzi (Leandro), Mary Cléo Tarlarini (Ero); Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 207 m. D.: 12' a 16 f/s. Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca Italiana ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nell'ambito del progetto di valorizzazione e recupero di film muti realizzati dalle case di produzione torinesi promosso dal Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca di Bologna / Print restored by L'Immagine Ritrovata within a project aiming at preserving and promoting silent films produced by Turin production companies, promoted by Museo Nazionale del Cinema and Cineteca di Bologna

"Ero, sacerdotessa di Venere, respinge la corte dell'Arconte dei Sacrifici, il quale giura di vendicarsi. Durante i giochi olimpici un giovane chiamato Leandro arriva da Sestos, in Asia, vince ed è premiato con una corona d'alloro proprio da Ero. Sospettando una simpatia tra i due, l'Arconte spia Leandro e lo vede recarsi nottetempo nella residenza di Ero. L'Arconte aspetta che i due si appartino e poi denuncia ai Sacerdoti la colpa di Ero: in base alle norme di quella antica religione, le era vietato concedersi all'amore. I due innamorati vengono separati. Leandro è esiliato in un'isola ed Ero incaricata di fare segnali luminosi su di un costone roccioso sul mare. Una notte Leandro a nuoto riesce ad attraversare il braccio di mare che li separa e a raggiungere la sua innamorata; compie la traversata ogni notte, finché l'Arconte lo viene a sapere. Una sera, mentre Leandro sta nuotando in mare, l'Arconte sorprende Ero e spegne la torcia con la quale stava segnalando a Leandro la propria posizione: privato di ogni punto di riferimento e lasciato nel buio, il giovanotto trova la morte fra gli scogli ed Ero si dispera tenendo fra le braccia il suo cadavere".

Anonimo, "The Moving Picture World", New York, 5 febbraio 1910

"I magnifici sfondi scenici, gli interni e i paesaggi costieri sono le principali attrattive di questo film elaborato, che racconta una storia non soddisfacente (...)".

Anonimo, "The New York Dramatic Mirror", New York, 5 febbraio 1910

"Hero, priestess of Venus, rejects the advances of the Arconte of the Sacrifices, who swears to take revenge. During the Olympic Games, a young man called Leander arrives from Sestos, in Asia, wins, and is crowned with the laurel wreath by Hero herself. Suspecting a sympathy between the two, the Arconte spies on Leander and sees him go to the house of Hero by night. The Arconte waits until the two withdraw and then denounces Hero to the Priest: the ancient religion forbids her to yield herself to love. The two lovers are separated. Leander is exiled to an island and Hero undertakes to signal to him with a torch from a rocky sea coast. One night Leander succeeds in swimming across the arm of sea which separates them, to rejoin his loved one. He makes the crossing every night, until the Arconte comes to learn of it. One night, as Leander is swimming in the sea, the Arconte surprises Hero and extinguishes the torch with which she was signaling her position to Leander: without any point of reference, and left in the darkness, the young man meets death among the rocks, and the despairing Hero holds his body in her arms".

Anonymous, "The Moving Picture World", New York, 5 February 1910

"Magnificent scenic backgrounds, interiors, and seashore are the pleasing features of this elaborate film, which tells an unsatisfactory story (...)".

Anonymous, "The New York Dramatic Mirror", New York, 5 February 1910

**L'INFERNO** Italia, 1911 Regia: Adolfo Padovan, Francesco Bertolini. Coll. Giuseppe De Liguoro

■ Sog.: dalla prima cantica della "Divina Commedia" di Dante Alighieri; F.: Emilio Roncarolo; Scgf.: Sandro Properzi, Francesco Bertolini; Mu.: Raffaele Caravaglias; Int.: Salvatore Papa (Dante), Arturo Pirovano (Virgilio), Giuseppe De Liguoro (Farinata/Pier Delle Vigne/conte Ugolino), Attilio Motta, Emilise Beretta, A. Milla (Lucifero); Prod.: Milano Films; Pri. pro.: 22 marzo 1911 ■ 35mm. L.: 1200 m. D.: 65' a 16 f/s. Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da due copie positive nitrate imbibite e virate provenienti dal British Film Institute e da UCLA Film and Television Archive e tre controtipi bianco e nero provenienti dal Danske Filmmuseum, dalla Bulgarska Nacionalna Filmoteka e dall'American Film Institute / Print restored by L'Immagine Ritrovata from two nitrate positives held by British Film Institute and UCLA Film and Television Archive, and three dupe negatives held by Danske Filmmuseum, Bulgarska Nacionalna Filmoteka and American Film Institute

"L'*Inferno* di Dante, con le sue immagini fantastiche, esce (...) totalmente dallo stile dei film europei dell'epoca. La sua bellezza plastica, basata su una cultura visiva evoluta, annuncia già il fantastico delle grandi opere svedesi e tedesche, mostrando così il ruolo giocato, negli anni '10, dal cinema italiano sulle scuole dei Paesi dell'Europa centrale".

Henri Langlois, *Cinquante ans de cinéma italien* (estratto), brochure della Cinémathèque française, febbraio-marzo-aprile 1954

"Dante's *Inferno*, with its fantastic images, stands (...) totally apart from the style of European films of the period. Its plastic beauty, deriving from a sophisticated visual culture, already proclaims the fantasy of the great Swedish and German masterpieces, thus showing the role played, in the 1910s, by the Italian cinema on the schools of the Countries of central Europe".

Henri Langlois, *Cinquante ans de cinéma italien* (extract), Paris, Cinémathèque française, February-March-April 1954

“Già da vari mesi alcuni produttori lungimiranti avevano imboccato la strada del film lungo, mettendo in cantiere opere particolarmente impegnative e costose, che puntavano direttamente al traguardo dei 1000 m. Arrivò prima la Milano Films, che aveva ereditato dalla precedente Saffi-Comerio il progetto e un gruppo di sequenze dell'*Inferno*: riduzione per il cinema della prima cantica del poema di Dante, realizzata da Francesco Bertolini e Adolfo Padovan con la collaborazione di Giuseppe De Liguoro. Probabilmente incoraggiati dal buon successo ottenuto con quei primi episodi presentati e premiati (...) nel settembre 1909 al Concorso di Milano, i dirigenti della Casa milanese avevano fatto proseguire e completare la faticosa lavorazione, arrivando infine a un film lungo 1300 metri (si diceva che fosse costato oltre centomila Lire). A quanto pare, non ebbero esitazioni: il film doveva essere proiettato per intero, in un unico spettacolo. La gestione del lancio pubblicitario e dei diritti per tutto il mondo vennero per tempo affidati all'ambizioso, intraprendente napoletano Gustavo Lombardo (...). Tutto questo costoso sforzo pubblicitario rischiò all'ultimo momento di venire vanificato da una trovata di una casa concorrente, la Helios di Velletri, che in tre settimane e per la modica spesa di ottomila Lire, riuscì a realizzare un altro *Inferno* di 400 metri, e a farlo uscire nel gennaio 1911: utilizzando, anche materialmente, a proprio vantaggio tutto il lavoro pubblicitario di Lombardo. (...) L'incidente non riuscì però a offuscare il successo della Milano Films e di Lombardo, che programmarono per il loro *Inferno* anteprime a inviti, prima al regio teatro Mercadante di Napoli (il 2 marzo), e poi al Filodrammatici di Milano (il 22 marzo) e al rinnovato Moderno di Alberini a Roma (il 7 aprile). Avvenute sotto gli auspici della Società nazionale Dante Alighieri, queste proiezioni richiamarono un pubblico d'eccezione: per la prima volta, un film riempì i quotidiani di cronache, di recensioni e di interviste, quasi tutte encomiastiche. (...) Il successo dell'*Inferno* fu di proporzioni internazionali e assai duraturo: si ripeté in Francia, negli Stati Uniti e in Gran Bretagna (...).”

Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato (1910-1914)*, Laterza, Bari, 1981, pp. 87-89

“For several months already, certain far-sighted producers had turned into the avenue of longer films, embarking on particularly demanding and costly projects, which looked directly forward to the goal of 1,000 metres. The first to arrive was Milano Films, which had inherited from its predecessors, the Saffi-Comerio company, the project and a group of sequences from the *Inferno*: a reduction for the cinema of the first canto of Dante's poem, directed by Francesco Bertolini and Adolfo Padovan with the collaboration of Giuseppe De Liguoro. Perhaps encouraged by the great success enjoyed by these first episodes, presented and awarded prizes at the Concorso di Milano in September 1909, the directors of the Milanese firm proceeded with the laborious project, finally arriving at a long film of 1,300 metres (which it is said cost more than 100,000 Lire). Apparently there was no hesitation: the film had to be projected complete, as a single spectacle. The management of the publicity for the launch and of the world rights were entrusted to the ambitious, enterprising Neapolitan Gustavo Lombardo (...). At the last moment all this costly publicity effort risked being nullified by a stunt by a rival firm, Helios of Velletri, which in three months and for the modest cost of 8,000 Lire succeeded in producing a rival *Inferno*, 400 metres in length, which was released in January 1911 – even materially making advantageous use of all the publicity work by Lombardo. (...) The ruse did not, however, succeed in eclipsing the success of Milano Films and Lombardo, who for their *Inferno* organized previews for invited audiences, first at the Mercadante Royal Theatre in Naples (2 March) and then at the Milan Filodrammatici (22 March) and at the restored Moderno di Alberini in Rome (7 April). Presented under the auspices of the Società nazionale Dante Alighieri, these projections attracted an exceptional public: for the first time a film filled the newspapers with news items, reviews, and interviews, almost all full of praise. (...) The success of *Inferno* was of international proportions, and quite lasting: it was repeated in France, the USA, and Great Britain (...).”

Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato (1910-1914)*, Laterza, Bari, 1981, pp. 87-89

## LA MADRE E LA MORTE Italia, 1911

■ Sog.: Arrigo Frusta; F.: Giovanni Vitrotti; Int.: Mary Cleò Tarlarini (la madre), Ercole Vaser (la Morte), Oreste Grandi (il figlio a vent'anni), Maria Bay (il bambino), Gigetta Morano, Fernanda Negri-Pouget, Paolo Azzurri, Norina (Norma) Rasero; Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 8' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca Italiana ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nell'ambito del progetto di valorizzazione e recupero di film muti realizzati dalle case di produzione torinesi promosso dal Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca di Bologna / Print restored by L'Immagine Ritrovata within a project aiming at preserving and promoting silent films produced by Turin production companies, promoted by Museo Nazionale del Cinema and Cineteca di Bologna

“Tempo fa questa compagnia [l'Ambrosio] ha prodotto un film straordinariamente poetico dal titolo *The Snow Maiden* [La fanciulla della neve]. Non sembra improbabile che lo stesso autore e lo stesso produttore abbiano dato vita a questo film. Sebbene sia una storia fantastica come il precedente, per certi aspetti ha una forma diversa e più violenta, ed è un'opera molto meno ricca. Per prima cosa, l'idea di partenza è pessimistica, il che non

“Some time ago this company [Ambrosio] released an extremely poetic picture entitled *The Snow Maiden* [La fanciulla della neve]. It seems not improbable that the same author and producer fashioned this picture; but though it is a fantasy in some ways like the former, it has a very different, brutal quality, and is very much poorer art. In the first place, the idea behind it is pessimistic – not quite normal. It is usually left for some officious



è un approccio normale. Spesso il compito di consolare il dolore di una madre viene affidato ad un idiota invadente, che le dice che, se suo figlio fosse sopravvissuto, da grande avrebbe potuto causarle altro dolore. L'immagine della grande stanza dell'orologio è irrealista come se fosse il sogno di qualcun altro, ma è stata un'ottima idea quella di mostrare le immagini che la madre vedeva sotto uno strato sottile ondulado di acqua – l'effetto è molto strano. Queste scene violente mostrate come possibilità consolano la madre – o almeno così dice il film – e la rendono felice che il figlio sia morto. Voleva che morisse".

Anonimo, "The Moving Picture World", New York, 19 agosto 1911

### **RAGGIO DI SOLE** Italia, 1912

■ Sog.: Arrigo Frusta; Int.: Fernanda Negri-Pouget, Paolo Azzurri; Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L. or.: 328 m. L.: 278 m. D.: 15' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: FilMOTECA de Catalunya ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nell'ambito del progetto di recupero e valorizzazione dei film muti italiani depositati presso la FilMOTECA de Catalunya e promosso dal Museo Nazionale del Cinema, dalla Cineteca di Bologna e dalla Cineteca del Friuli / Print restored by L'Immagine Ritrovata within a preservation and restoration project of Italian silent films held by FilMOTECA de Catalunya and funded by Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna and Cineteca del Friuli

È un film altamente drammatico. Nessuno comprende la tristezza che alberga nello spirito del principe. I suoi genitori, i regnanti, sono disperati di fronte a questa situazione e né il nettare degli dei, né i migliori medici riescono a risolvere la situazione. Un giorno, chiuso nella sua dimora, gli appare un raggio di sole. Disperato, inizia a viaggiare per terre lontane e fredde, fino al deserto. Durante il cammino trova un palazzo chiamato "Raggio di sole": è abitato da una principessa. Quando i due giovani si incontrano, si innamorano e ritornano insieme al palazzo del principe.

FilMOTECA de Catalunya

### **DANTE E BEATRICE** Italia, 1913 Regia: Mario Caserini

■ F.: Giovanni Vitrotti; Int.: Oreste Grandi (Dante Alighieri), Fernanda Negri-Pouget, Enrico Vidali, Cesare Gani Carini, Vitale De Stefano; Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 902 m. D.: 50' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca Italiana ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nell'ambito del progetto di valorizzazione e recupero di film muti realizzati dalle case di produzione torinesi promosso dal Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca di Bologna / Print restored by L'Immagine Ritrovata within a project aiming at preserving and promoting silent films produced by Turin production companies, promoted by Museo Nazionale del Cinema and Cineteca di Bologna

"Se il titolo ha tutto per interessare, il soggetto che il cav. Ambrosio volle fare riprodurre in cinematografia non è meritevole di nessun elogio, anzi dirò quasi da biasimare. (...) Mi sembra impossibile che una film così importante (almeno dovrebbe essere) manca [sic] di certi quadri essenziali. (...) Come messa in scena: ci sono quadri meravigliosi messi con un buon gusto irreprensibile; come interpretazione: un elogio a Oreste Grandi che sostiene la parte di Padre, con quell'arte che lo distingue, alla brava e bell'attrice Negri Pouget. Bene il Vitali e i Carini. Bella la fotografia".

Felice Metellio, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", Napoli, 10 aprile 1913

idiot to comfort a mother's grief by telling her that if her child had lived, he might when he had grown up have been a cause of grief to her. The picture of Father Time's big clock room is as unreal as somebody else's dream; yet it was a very good idea to show the pictures that the mother saw, under a thin film of rippling water – the effect is weird. These brutal scenes, which were shown as possibilities, comforted the mother, so the picture shows, and made her glad that her boy lay dead. She wanted him dead".

Anonymous, "The Moving Picture World", New York, 19 August 1911

This is a very dramatic film. No one understands the prince's deep-seated sadness. His parents, the king and queen, are desperate. Neither the nectar of the gods nor the best doctors are able to cure him. One day while closed up in his home a ray of sunlight appears. Terrified, he begins to travel around cold faraway lands, until he reaches the desert. He comes upon a palace called "Ray of Sun", where a princess lives. The two young people fall in love and return together to the prince's palace.

FilMOTECA de Catalunya

"If the title has everything to interest us, the subject which Mr Ambrosio seeks to have reproduced in cinematography deserves no praise, and even, I would almost say, blame (...) But it seems impossible that a film so important (or at least it should be) is lacking in certain essential images. (...) As *mise-en-scène*, there are marvellous pictures, done with irreproachable good taste; as for the acting: praise for Oreste Grande who plays the part of the Father, with that art which distinguishes him, and to the excellent and beautiful actress Negri Pouget. Vitali and Carini are good. The photography is beautiful".

Felice Metellio, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", Napoli, 10 April 1913

“Il film ricostruisce gli anni giovanili di Dante, i suoi rapporti con Beatrice Portinari, che, nonostante lo amasse, andò sposa a Simone de' Bardi; l'avvio della stesura della *Divina Commedia* e la morte dell'infelice Beatrice tra le sue braccia”.

Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Cinema muto italiano 1913*, Bianco & nero, ERI, Roma, 1994

“The film recreates the youthful years of Dante, and his relations with Beatrice Portinari, who, despite her love for him, marries Simone de Bardi; the start of the drafting of the *Divine Comedy*, and the death of the unfaithful Beatrice in his arms”.

Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Cinema muto italiano 1913*, Bianco & nero, ERI, Roma, 1994

### HER BIRTHDAY PRESENT

Stati Uniti, 1913 Regia: Mack Sennett o Henry Pathé Lehrman

■ Int.: Fred Mace, Ford Sterling (?); Prod.: Mack Sennett per Keystone; Pri. pro.: 13 febbraio 1913 ■ 35 mm. L.: 106 m. D.: 5'50" a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Copia stampata nel 2006 da materiale nitrato / Printed in 2006 from nitrate materials

Un Keystone è sempre da prendere in considerazione, soprattutto quelli degli inizi. Questo è notevole per il profitto che riesce a trarre da un materiale derisorio. Gioca più sulle risorse della commedia che su quelle del burlesco. Nessuna stravaganza. Una situazione semplice da cui si sviluppano delle conseguenze. Questo film è stato ritrovato nel 2006 nello stock donato alla Cinémathèque da un collezionista belga, che si limitava ad accumulare le pizze senza tenere conto del loro contenuto.

Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

A Keystone is always worth attention, especially when it comes from the beginnings. This film is notable for the profit which it manages to derive from derisory material. It plays more on the resources of comedy than those of burlesque. No extravagance. A simple situation from which consequences develop. This film was rediscovered in 2006 in material donated to the Cinémathèque by a collector whose interest was in accumulating the reels themselves without considering their content.

Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

### LA SUOCERA DI ROBINET

Italia, 1913

■ Int.: Marcel Fabre (Robinet), Nilde Baracchi (Robinette), Annetta Ripamonti (la suocera); Prod.: S.A. Ambrosio; Pri. pro.: marzo 1913 ■ 35mm. L. or.: 130 m. L.: 80 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Filmoteca de Catalunya ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nell'ambito del progetto di recupero e valorizzazione dei film muti italiani depositati presso la Filmoteca de Catalunya e promosso dal Museo Nazionale del Cinema, dalla Cineteca di Bologna e dalla Cineteca del Friuli / Print restored by L'Immagine Ritrovata within a preservation and restoration project of Italian silent films held by Filmoteca de Catalunya and funded by Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna and Cineteca del Friuli

“Robinet ha una suocera insopportabile, la quale peraltro influenza sua moglie tanto da farne una sua copia conforme. Per sfuggire alla sua odiosa presenza, Robinet si inventa un viaggio di lavoro, ma la suocera continua a ossessionarlo con continue apparizioni nei suoi sogni, dove assume i panni di cocchiere, di cameriere, di amante, ecc.: finché, svegliandosi di soprassalto, egli cerca di scacciare col cuscino quella visione da incubo. Una volta sveglio del tutto, Robinet si rende conto di aver solo procurato un disastro alle suppellettili della propria camera da letto; in più ha effettivamente svegliato la suocera che dormiva nella stanza accanto e che arriva immediatamente a rinnovare l'incubo nella realtà”.

Anonimo, “Erste Internationale Film-Zeitung”, Berlin, 22 febbraio 1913

“Bravo Marcel. Bellissima la trovata e benissimo interpretata. Il pubblico rise molto e confesso, per una volta, ho riso anch'io”. Felice Metellio, “La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica”, Napoli, 20 marzo 1913

(estratti desunti da Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Cinema muto italiano 1913 - seconda parte*, Bianco & Nero, ERI, Roma, 1994)

“Robinet has an insupportable mother-in-law, who moreover so influences his wife as to turn her into a copy of herself. To escape her odious presence, Robinet invents for himself a work trip, but the mother-in-law continues to obsess him with regular appearances in his dreams, in which she appears in the costume of coachman, waiter, lover, etc. At last, waking with a start, he tries to drive away this incubus with his pillows. Fully awakened, Robinet realizes that he has only achieved disaster by wrecking his own bedroom; and moreover has succeeded in waking his mother-in-law, who was sleeping in the next room and immediately arrives to resurrect the incubus in reality”.

Anonymous, “Erste Internationale Film-Zeitung”, Berlin, 22 February 1913

“Bravo, Marcel! A beautiful brainwave and beautiful acting. The public laughed a lot, and I confess, for once, so did I”.

Felice Metellio, “La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica”, Naples, 20 March 1913

(extracts cited in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Cinema muto italiano 1913 - seconda parte*, Bianco & Nero, ERI, Roma, 1994)

**MADAME DE THÈBES** Svezia, 1915 Regia: Mauritz Stiller

■ Scen.: Martin Jørgensen, Louis Levy; f.: Julius Jaenzon; Int.: John Ekman (padre di Ayla), Märta Haldén (contessa Julie), Nicolai Johannsen (conte Robert), William Larsson (Max), Albin Lavén (von Volmar), Karin Molander (Louise von Volmar), Doris Nelson (Ayla da giovane), Ragna Wettergreen (Ayla); Prod.: Svenska Biografteatern AB ■ 35mm. L.: 974 m. D.: 50' a 17 f/s. Bn. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Cinemateket-Svenska Filminstitutet ■ Restauro eseguito nel 2007 a partire da una copia francese imbibita nitrato di Lobster Films e da un duplicato negativo bianco e nero acquisito dal Danske Filmmuseum / Restoration carried out in 2007, from a tinted nitrate French print discovered by Lobster Films and from a b/w duplicate negative acquired by the Danske Filmmuseum

Nel 2004 è stata scoperta dalla Lobster Films una copia nitrato a colori francese incompleta a Parigi, successivamente acquisita dal Danish Film Institute di Copenhagen. Lo Swedish Film Institute ha acquisito un duplicato negativo in bianco e nero da Copenhagen nel 2006 nel quale ha ricreato le didascalie in svedese. Sono stati inseriti fotogrammi protetti da copyright della collezione della Library of Congress di Washington, D.C., per coprire le parti mancanti. La ricostruzione e il restauro sono stati completati nel 2007. Con la scoperta della Lobster Films il numero dei film svedesi di Stiller esistenti è cresciuto a quattordici, ma due terzi della produzione del regista non sono ancora stati ritrovati. *Madame de Thèbes* è il più vecchio tra i film esistenti, girato dopo, ma distribuito prima, di *Hämnaren* (presentato all'edizione 2003 de Il Cinema Ritrovato).

Di tutti i film di Stiller ancora dispersi, *Madame de Thèbes* era uno dei più ambiti perché i pochi fotogrammi preservati mostravano immagini e composizioni straordinarie. Infatti le aspettative sono state soddisfatte: le scene della camera della chiromante sono eccezionali, come pure la scena in cui Karin Molander si traveste davanti ad una serie di specchi. Ma il film è reso indimenticabile non solo dalla sua bellezza plastica. Come in *Hämnaren*, la storia di *Madame de Thèbes* racconta di un giovane di successo che cresce senza sapere chi siano i suoi veri genitori. Il film possiede una sorta di potere arcaico nel modo in cui rappresenta il fato, l'amore, il tradimento e il rifiuto, e il dramma si muove liberamente tra le diverse ambientazioni dell'azione. La straordinaria dinamicità del film è esaltata dalla messa in scena, dal montaggio e dalle riprese del cameraman Julius Jaenzon.

Jon Wensgröm, Cinemateket-Svenska Filminstitutet

An incomplete tinted nitrate French distribution print was discovered by Lobster Films in Paris in 2004, later acquired by the Danish Film Institute in Copenhagen. The Swedish Film Institute acquired a b/w duplicate negative from Copenhagen in 2006, wherein recreated Swedish intertitles were inserted. Copyright frames from the collection of the Library of Congress in Washington, D.C., were also inserted to cover missing parts. The reconstruction and restoration were completed in 2007.

With the discovery made by Lobster Films the number of existent Swedish Stiller films has now increased to 14, which however still leaves two-thirds of the director's output lost. *Madame de Thèbes* is now the oldest of the surviving films, shot after, but released before, *Hämnaren* (presented at the 2003 edition of Il Cinema Ritrovato). Of all the Stiller films thought to be lost, *Madame de Thèbes* was one of the most desired to be rediscovered, as the surviving stills from the film indicated some extraordinarily striking images and compositions. And indeed expectations are met – the scenes from the fortunetelling lady's studio are breathtaking, as is the scene where Karin Molander disguises herself in front of multiple mirrors.

But the film is not only memorable for its plastic beauty. As in *Hämnaren*, the story of *Madame de Thèbes* centres on a successful young man growing up without knowing who his real parents are. The film has an almost archaic power in its depiction of fate, love, betrayal, and denial, and the drama moves freely between the different locations of the action. The remarkable unstateness of the film is not only enhanced by the *mise-en-scène* and the editing, but also by the camerawork of Julius Jaenzon.

Jon Wensgröm, Cinemateket-Svenska Filminstitutet

**ALS ICH TOT WAR / WO IST MEIN SCHATZ?** Germania, 1916 Regia: Ernst Lubitsch

■ T. it.: Come se fossi morto; T. ing.: When I Was Dead; Scen.: Ernst Lubitsch; Int.: Ernst Lubitsch (il marito), Louise Schenrich (la moglie), Lanchen Voss (la suocera); Prod.: Projektion-AG Union; Pri. pro.: Berlino, 25 febbraio 1916 ■ 35mm. L.: 760 m. D.: 37' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Slovenski Gledaliski in Filmski Muzej

“La riscoperta di un film di Lubitsch è sempre un avvenimento. *Als ich tot war* non fa eccezione. Come ci ricorda Enno Patalas nel libretto pubblicato per l'occasione, questo mediometraggio prodotto dalla PAGU è uscito il 25 febbraio 1916 sugli schermi berlinesi. Ritrovato in seguito dal collezionista Stefan Stekar (1899-1986), oggi fa parte dei fondi archivistici della Slovenska Kinoteka di Ljubljana, in un'eccellente copia leggermente colorata e apparentemente quasi completa. In *Als ich tot war*, Lubitsch incarna un *bon vivant* che ha problemi di rapporto con sua moglie Paula (impersonata da Louise Schenrich) e soprattutto

“The rediscovery of a film by Ernst Lubitsch is always an event. *Als ich tot war* is no exception. As Enno Patalas records in his booklet published for the occasion, this short feature produced by PAGU was released in Berlin on 25 February 1916. Subsequently rediscovered by the collector Stefan Stekar (1899-1986), it is today preserved in the Slovenska Kinoteka of Ljubljana, in an excellent print, lightly tinted and apparently almost complete. In *Als ich tot war*, Lubitsch himself incarnates a *bon vivant* who has problems with his wife Paula (played by Louise Schenrich) and above all with his mother-in-law (Lanchen Voss).

sua suocera (Lanchen Voss). Alcune scene del film sono sorprendenti: è il caso, in particolare, della partita a scacchi da cui deriva il quiproquo centrale del film. La precisione dei giochi di fisionomia, la maestria del montaggio alternato, ne fanno un grande momento di cinema (ricordo che siamo appena al 1916). Ciò che soprattutto colpisce, sono le mimiche di Lubitsch, esasperate come d'abitudine, ma talmente "deediane" che si immaginerebbe volentieri una filiazione (fino ad ora troppo poco presa in considerazione) tra l'attore comico francese e l'uomo-orchestra tedesco-russo. Una volta di più, la questione delle influenze si pone in maniera spiccata. La "comicità ebraica" di Lubitsch, così spesso identificata nella letteratura, sarebbe incrociata anche con un humour nero di origine francese? In senso inverso, la comicità di Deed avrebbe attinto l'essenziale della propria ispirazione da alcune trovate della scena ebraica? Infine, Lubitsch avrebbe cercato di imitare, agli inizi, le ricette sperimentate da certi *Boireau* e altri *Cretinetti*? Un'analisi comparativa più accurata permetterà senza dubbio di avanzare prossimamente qualche ipotesi in questo senso".

Thierry Lefebvre, *L'événement: Als ich tot war* (Ernst Lubitsch, 1916), "1895", n. 19, Paris, dicembre 1995

Some scenes of the film are surprising – particularly that of the chess game which gives rise to the central misunderstanding of the story. The exactness of the play of expressions, the mastery of the alternating cutting, makes the scene a great moment of cinema (and remember we are still only in 1916). Most striking is the playing of Lubitsch himself, exasperated as always, but so "Deedian" that we might readily imagine a link (till now too little noticed), between the French comic actor and the German-Russian man-orchestra. Once more the question of influence presents itself inescapably. Might not Lubitsch's "Yiddish comedy", so often remarked by critics, also be cross-fertilized with a black humour of French origin? Conversely, might Deed's comedy have drawn some essence of its own inspiration from discoveries of the Yiddish stage? In short, might Lubitsch, in his beginnings, be following the experimental recipes of some *Boireau* and *Cretinetti* comedies? A more precise comparative analysis would no doubt permit future development of hypotheses in this sense".

Thierry Lefebvre, *L'événement: Als ich tot war* (Ernst Lubitsch, 1916), in "1895", no.19, Paris, dicembre 1995

#### **PRAESTEN FRA HAVET** Danimarca, 1918 Regia: Fritz Magnussen

■ T. it.: Il vicario del mare; Scen.: Martin Jorgensen, Louis Levy; F.: Louis Larsen; Int.: Cajus Bruun (console Warming), Gudrun Bruun Stephensen (Agnete), Olaf Fønss (pastore Strom), Fritz Lamprecht (Vescovo Martens), Augusta Blad (Mor Britta), Oscar Nielsen (Janus Kruse), Axel Boesen; Prod.: Dansk Film Co.; Pri. pro.: 11 dicembre 1918 ■ 35mm. L.: 305 m. D.: 37' a 18 f/s. Bn. Didascalie serbe / Serbian intertitles ■ Da: Danske Filmmuseum

Il vicario Strom (Fønss) si ritrova al centro di una battaglia tra i poveri pescatori di un villaggio costiero e il mercante Warming, proprietario di tutti i pescherecci. La figlia di Warming, Agnete, è innamorata del giovane vicario e cerca di aiutarlo a ridurre le richieste del padre ai pescatori. La richiesta di Warming di far lavorare i pescatori giorno e notte viene rifiutata e Warming fa cessare le attività con gravi conseguenze per i pescatori. Un giorno Warming viene sorpreso da una tempesta e i pescatori si rifiutano di soccorrerlo dicendo: "Lui stesso ci ha proibito di usare le barche!" Ma quando il vicario Strom sale da solo a bordo di una barca tutti si convincono a porgere l'altra guancia e a cercare di salvare Warming da una morte certa.

Danske Filmmuseum

Vicar Strom (Fønss) is caught in a battle between the poor fishermen of the coastal village and the merchant Warming, who owns all the fishing boats. Warming's daughter, Agnete, is in love with the young vicar and tries to help him to lessen her father's demands on the fishermen. Warming's demands of having the fishermen fish day and night is refused, and Warming calls a lock-out, with poverty and starvation as a result. One day Warming is caught in a storm and the fishermen refuse to assist. They say: "He himself forbade us to use the boats!" However, as vicar Strom himself enters the boat single-handedly, they are convinced to turn the other cheek and try to save Warming from certain death.

Danske Filmmuseum

#### **BLIND HUSBANDS** Stati Uniti, 1919 Regia: Erich von Stroheim

■ T. it.: Mariti ciechi; T. ted.: Die Rache der Berge; Sog.: dal racconto "The Pinacle" di Erich von Stroheim; Scen.: Erich von Stroheim, Lilian Ducey; F.: Ben F. Reynolds; Mo.: Frank Lawrence; Scgf.: Erich von Stroheim; Int.: Erich von Stroheim (tenente Eric Von Steuben), Sam DeGrasse (dott. Armstrong, il marito), Francelia Billington (sig.ra Armstrong), T.H. Gibson-Gowland (Sepp, guida alpina), Fay Holderness (cameriera), Ruby Kendrick, Valerie Germonprez, Jack Perrin, Ruby Kendrick; Prod.: Carl Laemmle, Erich von Stroheim per Universal Film Mfg Co; Pri. pro.: Washington, 19 ottobre 1919 ■ 35mm. L. 2045 m. D.: 90' a 20 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum ■ Stampato da una copia nitrato restaurata dall' Österreichisches Filmmuseum nel 1982 / This print derives from a nitrate distribution copy preserved by the Österreichisches Filmmuseum in 1982

Il debutto nella regia di Erich von Stroheim, *Blind Husbands*, è considerato un capolavoro del cinema muto americano.

Erich von Stroheim's directorial debut *Blind Husbands* is considered a masterpiece of American silent cinema. Set in the

Ambientato tra le Alpi del Sud Tirolo, il film ha ancora la forza di sconcertare il pubblico con il suo preciso linguaggio visivo e con la sua ambiguità morale. *Blind Husbands* fu proiettato per la prima volta il 19 ottobre 1919 al Rialto Theatre di Washington e riscosse immediatamente uno straordinario successo di critica e di pubblico. Le recensioni dell'epoca testimoniano un entusiasmo quasi unanime. Per la rivista "Variety" era semplicemente un "film straordinario", paragonabile a capolavori della letteratura come le opere di Arthur Schnitzler. Laurence Reid, critico del "Motion Picture News", conosceva Stroheim nei panni del cattivo in film come *Hearts of the World* (1918) di Griffith e *The Heart of Humanity* (1918) di Allen Holubar e non poteva contenere la sua sorpresa nel constatare che "Il Crucco" – suo soprannome da attore – era anche un magistrale narratore e un regista qualificato: *Blind Husbands* di Stroheim non doveva lottare disperatamente alla ricerca di eroi e di momenti drammatici perché essi emergevano spontaneamente dal tessuto del film. Il suo lavoro "assomiglia ad una fetta di vita", commentava entusiastico Reid parlando del realismo di Stroheim. Anche il "New York Times" ammirava la sua capacità di trasmettere visivamente un racconto e riconobbe in Stroheim una nuova stella nel firmamento di Hollywood: "Se la promessa fatta con la prima prova da regista verrà mantenuta, il cinema ne sarà arricchito". *Blind Husbands* registrava il tutto esaurito nelle sale di Broadway in cui veniva proiettato. Nel 1924 fu distribuita una versione montata e più breve del film che venne successivamente restaurata dal dipartimento di cinema del Museum of Modern Art. Al festival verrà proiettata la versione austriaca, *Die Rache der Berge – Blinde Ehemänner*, pellicola splendidamente colorata con didascalie in lingua tedesca. La stampa è stata ottenuta a partire da un nitrato restaurato dal Österreichisches Filmmuseum nel 1982 ed è la copia più lunga e più antica attualmente disponibile. Prodotta per il mercato europeo dal negativo originale, il montaggio e la lunghezza delle singole scene variano da quelli della versione in bianco e nero più nota. Il DVD del film, prodotto dal Österreichisches Filmmuseum nel 2006, presenta documenti supplementari sulla conservazione dei film, sull'accoglienza da parte dei critici americani e austriaci e sulla carriera di Stroheim in generale.

Paolo Caneppele, Österreichisches Filmmuseum

alpine scenery of South Tyrol it still baffles its audiences through its precise visual language and its moral ambiguity. *Blind Husbands* premiered on 19 October 1919 at the Rialto Theatre in Washington and instantly became an absolute success with both the press and the public. The reviews attest to an almost unanimous enthusiasm. For the film industry journal "Variety" it was simply a quite "extraordinary film", wholly comparable with masterpieces of literature such as those by Arthur Schnitzler. Laurence Reid, the critic of "Motion Picture News" knew Stroheim as an exquisite Prussian villain from films like Griffith's *Hearts of the World* (1918) and Allen Holubar's *The Heart of Humanity* (1918) and could not contain his surprise that 'The Hun' – Stroheim's trade name as an actor – was also a masterful storyteller and competent director: Stroheim's *Blind Husbands* did not have to fight desperately for heroes and great dramatic highlights – they emerged quite spontaneously. His work "resembles a slice of life", enthused Reid about Stroheim's realism. Even the "New York Times" admired above all Stroheim's ability to convey a story visually, and saw a new star rising on Hollywood's horizon: "If the promise that is borne of his first performance as a director is fulfilled, the screen will be greatly enriched". *Blind Husbands* regularly played to full houses on Broadway. In 1924 an edited, shorter version of the film was re-released and subsequently preserved by the Museum of Modern Art Film Department. This screening presents the film in its beautifully tinted Austrian release version, *Die Rache der Berge – Blinde Ehemänner*, featuring German language intertitles. This print derives from a nitrate distribution copy preserved by the Österreichisches Filmmuseum in 1982 and is the longest and oldest version available today. Produced for the European market from the original camera negative its montage and the length of individual shots deviate from the universally known black & white version. The DVD of this film, produced by the Österreichisches Filmmuseum in 2006, presents additional documents on the film's preservation, its reception by American and Austrian critics and on Stroheim's career in general.

Paolo Caneppele, Österreichisches Filmmuseum

#### WHERE'S MY HAT? Stati Uniti, 192? Regia: Bud Duncan

■ Scen.: Bud Duncan; F.: Shirley Williams; Tit.: Al Martin; Int.: Al Alt, Pauline Curley, Marvin Lobach; Prod.: Morris R. Schlank per Radiant Comedies ■ 35mm. L.: 583 m. D.: 25'30" a 20 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Versione ricostruita nel 2006 da una copia nitrato positiva con titoli flash / Print made in 2006 from a nitrate positive with flash titles

Non è stato possibile identificare l'anno di produzione di questa graziosa commedia. Al Art ha lavorato fino al 1926 per la Century dove recitava in ruoli secondari. Nel 1927, è passato alla Radiant e ha ottenuto il beneficio di una serie personale. Il film non sembra essere mai stato distribuito in Belgio. La copia con i titoli-flash originali era montata in modo molto disordinato. È

We haven't been able to pinpoint the year that this charming comedy was produced. Al Alt worked for Century, where he acted in supporting roles until 1926. In 1927 he moved to Radiant and was given his own series. The film was probably never distributed in Belgium. The original print with flash titles had been edited in a confusing manner, so it has been reassembled

stato quindi necessario ricostruire i nessi logici dell'azione. La fotografia del film era opera di una donna.  
Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

by following its logical connections. The cinematographer was a woman.  
Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

### **MACISTE IMPERATORE** Italia, 1924 Regia: Guido Brignone

■ Sog.: Pier Angelo Mazzolotti; F.: Massimo Terzano; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Domenico Gambino (Saetta, scudiero di Maciste), Franz Sala (Stanos), Elena Sangro, Oreste Grandi, Augusto Bandini, Lola Romanos (Cinzia), Gero Zambuto, Raoul Maillard (principe Otis), Felice Minotti, Armand Pouget, Andrea Miano, Giuseppe Brignone, Lorenzo Soderini; Prod.: Fert Film; Pri. pro.: 4 novembre 1924 ■ 35mm. L.: 1650 m. D.: 80' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata da una copia nitrato con didascalie olandesi / Print restored by L'Immagine Ritrovata from a nitrate print with Dutch intertitles

Maciste approfitta nuovamente di una pausa dal lavoro di attore per raddrizzare i torti e castigare i cattivi, questa volta in nome della legittimità dinastica. Otis, principe del regno di Sirdagna, in attesa di salire al trono, vive in incognito in terra straniera; il malvagio reggente Stanos, però, è disposto a tutto per impedire l'insediamento del principe legittimo. La corte è luogo di pericoli e congiure, Otis è giovane e inesperto: per risolvere la situazione Maciste, su consiglio dell'amico Saetta, si sostituisce temporaneamente a lui, presentandosi in Sirdagna come principe ereditario; il popolo, affascinato dalla sua prestanza, lo acclama subito imperatore. Ma Maciste è il "servo fedele" del vero re: puniti i nemici e sventati i pericoli riconsegna il potere nelle mani di Otis; un capitolo esplicitamente politico della saga del gigante buono. Nel populismo del temporaneo imperatore – che affascina la folla, spregia la burocrazia istituzionale e risolve le controversie con lo scontro fisico e il carisma – non è difficile ravvisare il riflesso della situazione politica italiana dell'epoca. Il restauro è stato realizzato a partire da un'unica copia nitrato con didascalie olandesi, le didascalie italiane sono state ricostruite sulla base dei documenti originali di lavorazione.

Claudia Gianetto, Museo del Cinema di Torino

Maciste once again profits from a pause in his work as film actor to right wrongs and punish the wicked, this time in the name of dynastic legitimacy. Otis, prince of the kingdom of Sirdagna, waiting to ascend to the throne, lives incognito in a foreign land; but the wicked regent Stanos is ready to do anything to prevent the enthronement of the legitimate prince. The court is a place of perils and conspiracies; Otis is young and inexperienced: to resolve the situation Maciste, on the advice of his friend Saetta, temporarily takes his place, presenting himself in Sirdagna as the hereditary prince. The people, fascinated by his presence, at once acclaim him as emperor. But Maciste is the "faithful servant" of the true king: with the enemies punished and the perils thwarted, he hands back power to Otis: an explicitly political chapter in the saga of the good giant. In the populism of the temporary emperor – which delights the crowd, scorns institutional bureaucracy, and resolves controversies with physical confrontation and charisma – it is not difficult to recognize the reflection of the political situation of Italy of the period. The restoration has been made from a unique nitrate print with Dutch intertitles; the Italian intertitles have been reconstructed from original production documents.

Claudia Gianetto, Museo del Cinema di Torino

### **PAPIRÒSNICA OT MOSSEL'PROMA** URSS, 1924 Regia: Juri Željabužskij

■ T. it.: La venditrice di sigarette di Mosselprom; T. fr.: La vendeuse de cigarettes du Mosselprom; Scen.: Aleksei Fajkò, Fjodor Otsèp; F.: Juri Željabužskij; Scgf.: Vladimir Bal-ljuzek, Sergej Kozlovskij; Int.: Juliya Solnceva (Zina Vesennina), Igor Il'inskij (Nikodim Mityušin), Anna Dmochovskaja (Maria Ivanovna Rybcova), Nikolaj Cereteli (Latugin, cameraman), Leonid Baratov (Barsov-Aragonsky, regista), M. Cybulsky (Oliver Mac-Bright, americano), G. Kravčenko, M. Rogozin, N. Višnjak; Prod.: Mežrabpom-Rus' ■ 35mm. L.: 2302 m. D.: 102' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe con sottotitoli francesi / Russian intertitles with French subtitles ■ Da: Cinémathèque de Toulouse ■ Restauro finanziato dalla Fondation Groupama Gan pour le Cinéma ed eseguito dalla Cinémathèque de Toulouse a partire da un interpositivo triacetato bianco e nero / Restoration funded by Fondation Groupama Gan pour le Cinéma and carried out by the Cinémathèque de Toulouse from a b/w triacetate positive

Presentato al momento della sua uscita nel 1924 come la prima commedia sovietica, *Papiròsnica ot Mossel'proma* (La venditrice di sigarette del Mossel'proma) fu uno dei grandi successi della stagione in URSS dove beneficiò di una larga diffusione. Ma le avventure della giovane Zina, che scopre i retroscena della settima arte innamorandosi del cameraman Latugin, furono accolte più freddamente dalla critica: il film in effetti fu giudicato troppo leggero e ideologicamente "inconsistente". Questa commedia, girata a Mosca in ambienti naturali, è una testimonianza

Publicized on its release in 1924 as the first Soviet comedy, *Papiròsnitsa ot Mossel'proma* was one of the great successes of the season in the USSR, where it benefited from a large distribution. But the adventures of the young Zina, who discovers the backstage of the Seventh Art, falling in love with the cameraman Latugin, were more coldly received by the critics: in fact, the film was judged too frivolous and ideologically "inconsistent". This comedy, shot on location in Moscow, is a remarkable testimony to a very original sector of Soviet production in the 1920s. It is,

rimarchevole di una parte molto originale della produzione sovietica degli anni Venti. Si tratta in effetti di uno dei primi film prodotti dalla Mezhrabpom-Rus', uno studio semi-privato, che riuscì a conciliare autonomia, impegno politico e innovazione artistica e fece girare i migliori artisti dell'epoca. *Papirosnica ot Mossel'proma* è emblematico del ruolo centrale che la Mezhrabpom accordava agli attori: Juri Željabužskij, uno dei fondatori dello studio, scelse in effetti questa commedia di attori molto conosciuti, perlopiù usciti dal teatro, e di cui il principale è Igor Ilinski, che interpreta il ruolo del contabile Mityušin. *Papirosnica ot Mossel'proma* è anche un documento unico sulla Mosca degli anni Venti prima delle grandi trasformazioni urbane del periodo staliniano. Questo film, grazie al sostegno della Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, è stato oggetto di un restauro nel fotochimico tradizionale. Consentendo la riscoperta di questo film, la Cinémathèque de Toulouse intende rendere omaggio non soltanto ad una produzione assai singolare, ma anche alla forte relazione che la unisce da lunghi anni al Gosfilmofond. Natacha Laurent, Cinémathèque de Toulouse

in fact, one of the first films produced by Mezhrabpom-Rus, a semi-private studio, which succeeded in reconciling autonomy, political obligations, and artistic innovation, and gave opportunities to the best artists of the period. *Papirosnica ot Mossel'proma* is emblematic of the central role which Mezhrabpom accorded to the actors. Iuri Jeliabujski, one of the founders of the studio, in fact very consciously chose for this comedy very well-known actors, mostly coming from the theatre, and of whom the principal was Igor Ilinski, who plays the role of the book-keeper Mitiouchine. *Papirosnica ot Mossel'proma* is also a unique document on Moscow of the 1920s, before the great urban transformation of the Stalin period. Thanks to the support of the Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, this film has been the object of a traditional photochemical restoration. With the rediscovery of this film, the Cinémathèque de Toulouse wishes to pay homage not only to a quite singular film, but also to the strong relationship which has linked it for so many years with Gosfilmofond of Moscow.

Natacha Laurent, Cinémathèque de Toulouse

### **SCHATTEN DER WELTSTADT** Germania, 1925 Regia: Willi Wolff

■ T. it.: L'ombra della capitale; Scen.: Robert Liebmann, Willi Wolff; F.: Axel Graatkjær; Scgf.: Hans Sohnle, Otto Erdmann; Mu.: Giuseppe Becce; Int.: Ellen Richter (Olly Bernard), Alfred Gerasch (Henry Bernard, suo marito), Walter Janssen (Felix Garnier), Frida Richard (madre di Garnier), Philipp Manning (sacerdote), Robert Garrison (Emil), Harald Paulsen (Karl, il pugile); Prod.: Willi Wolff per Ellen Richter Film/UFA ■ 35mm. L.: 2736 m. D.: 108' a 22 f/s. Virato / Toned. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Murnau-Stiftung ■ Restauro eseguito nel 2006 dal Murnau Stiftung, a partire da un negativo originale e da una copia nitrato virata incompleta del Bundesarchiv-Filmarchiv / Restoration carried out in 2006 by the Murnau Stiftung from an original negative and an incomplete tinted nitrate print from the Bundesarchiv-Filmarchiv

Per fare carriera, un prefetto costringe la moglie ad avere una relazione con il suo superiore. Ma lei si oppone con forza alla proposta del marito, e, quando egli verrà trovato morto, sarà accusata di omicidio. Dopo essere stata assolta per insufficienza di prove, la donna inizia a cercare il vero colpevole con l'aiuto di un giornalista di cui si è innamorata.

A prefect forces his wife to have a relationship with his superior in order to advance his career. She strongly objects to her husband's proposal and when he is found dead she is accused of murder. She is acquitted for lack of evidence and with the help of a journalist with whom she is in love with, begins to search for the real murderer.

### **DER GEHEIME KURIER** Germania, 1928 Regia: Gennaro Righelli

■ T. it.: Rouge et Noir; T. fr.: Le rouge et le noir; Sog.: dall'omonimo romanzo di Stendhal; Scen.: Curt J. Braun, Walter Jonas; F.: Friedrich Weinmann; Scgf.: Otto Erdmann, Hans Sohnle; Mu.: Giuseppe Becce; Int.: Ivan Mosjoukine (Julien Sorel), Lil Dagover (Madame de Rênal), José Davert, Jean Dax, Félix de Pomès, Dillo Lombardi, Valeria Blanka, Agnes Peterson, Hubert von Meyerinck; Prod.: Marcel Hellman, Herman Millakowsky; Pri. pro.: 25 ottobre 1928 ■ 35mm. L.: 1790 m. D.: 65' a 24 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque de Toulouse ■ Copia stampata nel 1999 dagli Archives Françaises du Film da un positivo nitrato, nell'ambito del progetto nazionale di salvaguardia dei film muti / Printed in 1999 by Archives Françaises du Film from a nitrate positive, within a national project for silent film preservation

Ovvero come trasformare un romanzo di costume in un film d'avventure, al prezzo di qualche infedeltà macroscopica allo stesso Stendhal. Questo "corriere segreto" (titolo della versione originale tedesca) si conclude in effetti nel tumulto delle giornate rivoluzionarie del luglio 1830, mentre il libro, che era stato scritto nei primi mesi di quello stesso anno, non vi allude mai – e il motivo è evidente. Quanto a Madame de Rênal (Lil Dagover), interpreta qui una donna accecata da un desiderio sessuale esplicito per Julien Sorel (Ivan Mosjoukine, fin troppo vecchio

Or how to transform a period piece into an adventure film, with some macroscopic infidelities to Stendhal's original. In fact this "secret courier" (the original German title) ends in the tumultuous revolutionary days in July 1830, while the novel – which was written in the early months of the same year – never alludes to it – and the reason is obvious. In the film Madame de Rênal (Lil Dagover) is portrayed as a woman blinded by her explicit sexual desire for Julien Sorel (Ivan Mosjoukine, much too old for the role), to the point of losing any moral conscience (the two

per il ruolo), al punto di dimenticare ogni coscienza morale (i due figli di cui Julien Sorel è il precettore, sono d'altronde assai opportunamente spariti dalla sceneggiatura). Da questa materia per un film di grande spettacolo, che unisce due grandi star internazionali degli anni Venti, Righelli trae il meglio di quello che l'industria cinematografica tedesca – allora onnipotente – può esporre: scenografie cupe e opprimenti dell'abitazione di Monsieur e Madame de Rênal e della cella di Julien Sorel, luci estramente elaborate di Friedrich Weinmann, pezzi di bravura del ballo all'hôtel de La Mole e dell'assassinio di Madame de Rênal, giochi di ritmi e sovrimpressioni rubati all'avanguardia cinematografica. Come numerose produzioni degli anni 1928-1929, *Rouge et Noir* di Righelli riunisce le ricerche formali dei dieci anni precedenti. Film ibrido per eccellenza, *Rouge et Noir* è comunque un film da scoprire.

Christophe Gauthier, curatore della Cinémathèque de Toulouse.

### THE CASE OF LENA SMITH Stati Uniti, 1929 Regia: Josef von Sternberg

■ T. it: *Lena Smith - romanzo d'amore / Il calvario di Lena Smith*; Sag.: Samuel Ornitz; Scen.: Jules Furthman; F.: Harold Rosson; Scgf.: Hans Dreier; Mo.: Helen Lewis; Did.: Julian Johnson; Int.: Esther Ralston (Lena Smith), James Hall (Franz Hofrat), Gustav von Seyffertitz (Herr Hofrat), Fred Kohler (Stefan), Betty Aho (sorella di Stefan), Lawrence Grant (commissario), Emily Fitzroy (Frau Hofrat), Alex Woloshin (il custode), Ann Brady (moglie del custode), Lola Lane, Kay Deslys (Poldi), Warner Klinger (Franz all'età di diciotto anni), Wally Albright Jr. (Franz all'età di tre anni); Prod.: Famous-Players-Lasky, Paramount; Pri. pro.: 19 gennaio 1929 ■ 35mm. [frammento]. L.: 106 m. D.: 5' a 20 f/s. Bn ■ Da: Theatre Museum Waseda University

“È doppiamente triste (...), che *The Case of Lena Smith*, lungometraggio di Sternberg, possa essere andato perduto. Mary Merson della Cinémathèque Française lo ricorda come il più bel film muto e in Europa, dove è stato distribuito con il titolo *Prater*, la sua reputazione è ancora altissima dopo decenni trascorsi nel dimenticatoio. Sternberg, nonostante il suo amore per l'America, ha reso omaggio alla sua infanzia viennese, agli ufficiali e alle giovani cameriere che vedeva da bambino, al fantastico parco dei divertimenti Prater di Vienna vicino al quale era nato e nel quale aveva vissuto i momenti più felici della sua infanzia. La nostalgia era chiara e onesta; un critico ha commentato: ‘Ci sono passaggi di questo film che sembrano appartenere all'ordine delle reminiscenze infantili, ma vengono presentate senza alcuna fantasticheria’. L'appunto dimostra una chiara incomprensione dell'inclinazione reverenziale per l'autobiografia. Il film si apre e si chiude sulla Prima Guerra mondiale, si svolge, nel suo corpo centrale, in flash-back, nella Vienna del 1894, anno di nascita di Sternberg, quando Lena Smith (Esther Ralston), una povera ragazza di campagna ungherese innamorata di un corrotto giovane ufficiale di cavalleria (James Hall), lo sposa e ha un figlio da lui. Quindi va a lavorare come donna di servizio in casa del marito, nascondendo la verità al suocero (Gustav von Seyffertitz), un uomo duro e severo, mentre il marito torna alla vita dissoluta di sempre. La lotta di Lena per tenere il figlio domina il film. Glielo tolgono in un primo momento, ancora bambino; poi i due sono di nuovo separati dalla guerra, e Lena affronta il carcere, il disprezzo della gente, il disonore, pur di tenere il figlio”.

John Baxter, *The Cinema of Josef von Sternberg*, Secker & Warburg, London, 1971

sons whom Julien Sorel tutors have rather opportunely disappeared from the screenplay). Using this material for a spectacular film which brings together two great international stars of the 20s, Righelli creates the best that the German cinematographic industry – at that time omnipotent – can offer: dark and oppressive scenography for Monsieur and Madame Rênal's home and Julien Sorel's prison cell, Friedrich Weinmann's extremely elaborate lighting, exceptional scenes such as the dance at the hôtel de La Mole and Madame de Rênal's assassination, rhythms and superimpositions borrowed from the forefront of cinematography. Like many other productions from 1928-1929, *Rouge et Noir* brings together the formal research of the ten years preceding it. While the epitome of the hybrid film genre, *Rouge et Noir* does deserve careful consideration.

Christophe Gauthier, Curator, Cinémathèque de Toulouse

“Doubly sad (...), that *The Case of Lena Smith* should be a lost Sternberg feature. Mary Merson of the Cinémathèque Française remembers it as the most beautiful of silent films, and in Europe, where it was released as *Prater*, its reputation is still high after decades of obscurity. Sternberg, despite his love of America, made an unashamed tribute to his Viennese boyhood, to the officers and servant girls he had watched as a child, to the fantasy of the Prater amusement park in Vienna near which he was born and in which he had his happiest childhood moments. The nostalgia was clear and unashamed, leading one critic to comment, ‘There are passages in this film that appear to be something on the order of childhood reminiscences, but they are not set forth with any suggestion of whimsicality’. The charge shows a remarkable misunderstanding of Sternberg's reverentially autobiographical bent. Beginning and ending during the First World War, the film flashes back to Vienna in 1894, the year of Sternberg's birth, where Lena Smith (Esther Ralston), a poor peasant girl from Hungary in love with a corrupt young cavalry officer (James Hall), marries him and has his child, then goes to work in her husband's house as a servant, hiding the truth from his unsympathetic father (Gustav von Seyffertitz) while the son returns to his profligate ways. Lena's fight to keep her son dominates the film. Robbed of him first when he is a baby, and later when they are separated by the war, she suffers imprisonment, contempt, shame in order to retain the child”.

John Baxter, *The Cinema of Josef von Sternberg*, Secker & Warburg, London, 1971



*The Case of Lena Smith* è una delle opere perdute più note e importanti della storia del cinema. Solo un frammento di una scena ambientata nel Prater di Vienna è sopravvissuto. In questo film, il regista Josef von Sternberg ha reso omaggio ai luoghi della propria giovinezza e ha eretto un monumento alla Vienna di fine secolo.

Paolo Caneppele, Österreichisches Filmmuseum

*The Case of Lena Smith* is one of the most noteworthy and important lost films in the history of cinema. A fragment of a scene set in Vienna's Prater is the only piece remaining. With this film Josef von Sternberg, the director, paid homage to the sites of his youth and created a monument to Vienna at the end of the century.

Paolo Caneppele, Österreichisches Filmmuseum

## **DYNAMITE** Stati Uniti, 1929 Regia: Cecil B. DeMille

■ T. it: *Dynamite*; Scen.: Jeanie MacPherson; Dial.: John Howard Lawson, Gladys Unger, Jeanie MacPherson; F.: J. Peverell Marley; Mo.: Anne Bauchens; Scgf.: Cedric Gibbons, J. Mitchell Leisen; Mu.: Herbert Stothart; Int.: Conrad Nagel (Roger Towne), Kay Johnson (Cynthia Crothers), Charles Bickford (Hagon Derk), Julia Faye (Marcia Towne), Joel McCrea (Marco, lo "sceicco"), Muriel McCormac (Katie Derk), Robert Edson, William Holden, Henry Stockbridge, Leslie Fenton, Barton Hepburn; Prod.: Cecil B. DeMille per Metro-Goldwyn-Mayer; Pri. pro.: 13 dicembre 1929 ■ 35mm. L.: 3531 m. D.: 120' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: UCLA Film and Television Archive ■ Restauro finanziato da The Cecil B. DeMille Foundation. Intervento effettuato sulla copia nitrato 35mm di Cecil B. DeMille. Servizi di laboratorio forniti da The Stanford Theatre Film Laboratory / Preservation funded by The Cecil B. DeMille Foundation. Preserved from Cecil B. DeMille's personal 35mm nitrate print. Laboratory services by The Stanford Theatre Film Laboratory

"Come sempre [DeMille] si dimostra un maestro del dettaglio tecnico e un regista che riesce a ottenere delle impeccabili interpretazioni dai suoi attori. Tuttavia, il film è un incredibile miscuglio nel quale l'artificiosità fa a gara con il realismo e la commedia tallona il melodramma. Anche nel lavoro degli interpreti si notano momenti in cui gli attori sono esseri umani, altri in cui diventano le marionette di DeMille. Il dialogo è un potpourri di vivacità e banalità e non c'è da stupirsi se il pubblico del Capitol di ieri pomeriggio abbia trovato umoristiche delle scene che dovevano essere serie. La maggior parte del film intrattiene lo spettatore, ma verso la fine gli eventi diventano un po' troppo bizzarri. Sia DeMille alla regia che Jeanie MacPherson alla sceneggiatura hanno bisogno di ristabilire dei limiti perché il risultato di questa audace avventura diventa un guazzabuglio, con personaggi che si comportano in modo strano e conversano in epigrammi, siano essi al country club, sia che seguano una strana serie di eventi sportivi o che si trovino in pericolo di morte per il crollo di una miniera di carbone. Un esempio del tipo di conversazione che si inserisce tra le scene è la confessione del marito minatore di una donna dell'alta società: egli la ama dalla sua stupida testa alla suola delle scarpe e aggiunge che vorrebbe colpirla in testa con una piccozza. Un altro esempio è la scena in cui tre persone si trovano a pochi minuti dalla morte, quando uno degli uomini, un giocatore di polo, si rivolge alla ragazza chiedendole cosa ci sia da preoccuparsi! (...) DeMille e la MacPherson hanno chiaramente ritenuto opportuno avere della dinamite ad un certo punto del racconto, per questo hanno creato le scene nella miniera. Roger si reca lì con Cynthia solo per dire a Derk che sta per scappare con sua moglie. Ma il destino e DeMille gli faranno cambiare i piani. Kay Johnson dimostra a se stessa di essere un'attrice provetta con la sua interpretazione di Cynthia. Charles Bickford interpreta splendidamente il ruolo di Derk, Conrad Nagel, nei panni di Roger Towne, non si comporta male come al solito,

"As in the past, he [DeMille] proves himself to be a master of technical detail and a director who is able to elicit from his players thoroughly competent performances. Never-the-less, this offering is an astonishing mixture, with artificiality vying with realism and comedy hanging on the heels of grim melodrama. Even in the work of the performers, there are moments when they are human beings and then, at times, they become nothing more than Mr. DeMille's puppets. The dialogue is a potpourri of brightness and banality and it was no wonder that the audience in the Capitol yesterday afternoon found humor in scenes that were intended to be serious. Most of this film holds one's attention, but toward the end the incidents become a trifle too bizarre for one's peace of mind.

Both Mr. DeMille as the director and Miss Jeanie MacPherson as the author need a restraining hand to guide them, for the result of this audacious adventure becomes a hodge-podge, with characters behaving strangely and conversing in movie epigrams, whether they are at a country club, enjoying the queer series of sporting events, or in danger of death in a coal mine cave-in. The chatter that threads its way through this photoplay can be judged by the avowal of the miner husband of the society woman that he loves her from the top of her silly head to the soles of her feet, and adding that he would like to crown her with a pickaxe. When three persons are presumed to be within a few minutes of death one of the men, a polo player, turns to the girl and asks what she's worrying about! (...) Mr. DeMille and Miss MacPherson evidently thought it advisable to have some dynamite brought into the narrative. Hence the scenes down in a mine. Roger goes there with Cynthia, just to tell Derk that he is going to run away with his (Derk's) wife. But fate and Mr. DeMille will otherwise.

Kay Johnson shows herself to be an accomplished actress in her impersonation of Cynthia. Charles Bickford gives a splendid performance as Derk, Conrad Nagel, as Roger Towne, does not act up to his usual standard, especially in speaking his lines, all

specialmente nel dire le sue battute, merito probabilmente della regia e delle battute che gli sono state assegnate".

Mordaunt Hall, *Cecil B. DeMille's First Talker. A Noble Scoundrel*, "The New York Times", 28 dicembre 1929

### **GOLUBÒJ EKSPRESS** URSS, 1929 Regia: Ilya Trauberg

■ T. it.: *L'espresso blu*; T. fr.: *Le train mongol*; Scen.: Ilya Trauberg, I. Jerikhonov; F.: B. Chrénnikov, Juri Stilianudis; Scgf.: B. Dubrovskij-Eške, M. Levin; Mu.: Edmund Meisel; Int.: S. Minin, I. Černjak, Ja. Gudkin, Ja. Žejmò, Z. Zanoni, San-Bo-jan, Ciu-se-van, Čsan-Kai; Prod.: Sovkinò-Stabilimento di Leningrado; Pri. pro.: 20 dicembre 1929 ■ 35 mm. L.: 1570 m. D.: 57' a 24 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

"Un film muto, dalla sua concezione fino al risultato finale, di una struttura massiccia e potente, che assesta colpi brutali. Un film che risveglia e flagella. Era ora. (...)

Il titolo, *L'espresso blu*, può prestarsi a confusione. Si immagina un treno che scivola sulle sponde del mare, illuminato, idillico: che procede dolcemente e rapidamente al servizio di un'élite... Perché non intitolarlo *L'espresso giallo*, così che si senta la sua costante progressione, come un fiume che conduce con sé tutto ciò che può strappare alla terra dove passa, il fango, la sporcizia... (...) *Bronenosets Potemkin* (*La corazzata Potemkin*) nel 1925, *Potomok Tchinguiz-Khana* (*Tempesta sull'Asia*) nel 1928, *Golubòj ekspress* nel 1930. Mescolate tra questi vertici alcuni drammi sociali di una pari qualità, alcuni teoremi in forma di dramma, alcuni documentari più drammatici che storie d'amore, e avete il cinema russo attuale. Aperto sul mare, questo ciclo silenzioso finisce all'interno delle terre come un assalto silenzioso...

Simboli, simboli. Tutto è simbolico. Ma senza insistere troppo. Non c'è nulla qui che ricordi l'uragano alla fine di *Potomok Tchinguiz-Khana*. Una sceneggiatura intensa, sostenuta da un'interpretazione di prima qualità. Può darsi che si rimproveri la mancanza di esterni. I russi sono più a loro agio quando mostrano la sabbia, il vento, le steppe che non i vagoni della compagnia internazionale dei wagon-lits. Nonostante la sceneggiatura, intelligentemente tendenziosa ma che non inganna nessuno, *L'espresso blu* ci arriva all'inizio dell'inverno come un tonico, un rigeneratore dei fagociti di cui abbiamo tanto bisogno per apprezzare le "grandi storie al cento per cento".

Claude Martin, "Close up", Paris, dicembre 1930

### **KULT CIALA** Polonia-Austria, 1929 Regia: Michal Waszynski

■ T. it. *Il culto della carne*; T. fr.: *Le culte de la chair*; Sog.: dall'omonimo romanzo di Mieczyslaw Srokowski; Scen.: Anatol Stern, Stefan (Steve) Székely; F.: Hans Theyer, Akos Farkas; Scgf.: Boris Bilinski, Pawel (Paul) Minime; Sculture: Stanislaw Roman Lewandowski; Dir. prod.: Josef Rosen; Mu.: Szymon Laks; Coreogr.: The Marquita Sisters; Int.: Victor Varconyi (Varconi) (Czeslaw/Marcel Dworski), Agnes Petersen-Mozzuchinowa (Hanka Zlotopolska/Annie), Fryderyk Delius (Barone Stumberg/Michel), Krystyna Ankiewicz (Lina, modella), Eugeniusz Bodo (Franciszek, assistente Czeslaw/François), Pawel Orwerko (Zahorski, presidente della mostra), The Marquita Sisters - Casino de Paris; Prod.: D.H. Julius Zagrodzki pour Monopole-Fidex ■ 35mm. L.: 2493 m. D.: 70' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi e olandesi / French and Dutch intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Copia acetato stampata nel 1985 a partire da un positivo nitrato / Acetate copy printed in 1985 from a nitrate positive

Non sapremo probabilmente mai come il venticinquenne Michal Waszynski, che aveva all'attivo un unico film, si sia visto affidare la regia di questa coproduzione austro-polacca, apparentemente ambiziosa, girata a Vienna e a Budapest. Fa prova di una

of which is probably the result of direction and the lines given to him".

Mordaunt Hall, *Cecil B. DeMille's First Talker. A Noble Scoundrel*, "The New York Times", 28 December 1929

"A silent film, from its conception to the final result, a strong, powerful structure, that deals brutal blows. A film that wakes you up and whips you. It's about time. (...) *Blue Express*, the title, could cause some confusion. One imagines a train gliding alongside the brilliant, idyllic sea: moving smoothly and rapidly at the service of an élite... Why not call it the *Yellow Express*, to better give the sense of a constant progression, like a river that pulls along anything it can rip from the banks, mud, trash... (...) *Bronenosets Potemkine* in 1925, *Potomok Tchinguiz-Khana* in 1928, *Golubòj ekspress* in 1930. Add to these peaks a few quality social dramas, a few theorems in dramatic contexts, a few documentaries – more drama than love stories, and there you have Russian cinema today. This silent cycle began at sea and ends within the earth like a silent assault...

Symbols, symbols. Everything is symbolic. But without insisting too much. There is nothing here that reminds us of the hurricane at the end of *Potomok Tchinguiz-Khana*. An intense screenplay supported by first rate performances. One may note the lack of exteriors. Russians are more at ease when they show sand, wind, the steppes, rather than the carriages of an international company's wagon-lits. Despite the intelligently biased screenplay (which doesn't fool anyone), *Blue Express* arrives at the beginning of the winter like a tonic, regenerating us, it's just what we need in order to fully appreciate the 'great stories'".

Claude Martin, "Close up", Paris, December 1930

We may never know how the 25-year-old Michal Waszynski, who at that time had made only one film, found himself entrusted with the direction of this apparently ambitious Austrian-Polish co-production, shot in Vienna and Budapest. He reveals a

bella maestria, anche se lo si può rimproverare di avere preso sul serio un intrigo ai limiti del ridicolo. Il film fu premiato al festival di Nizza nel 1930. È generalmente dimenticato nella filmografia di Victor Varconi. È soprattutto rimasto nella memoria come il primo film sonoro polacco. Era accompagnato da una composizione di Szymon Laks registrata su dischi a Parigi e sincronizzata secondo il procedimento Survox. La copia ritrovata da un venditore ambulante di Petit Rechain (Belgio) aveva eccezionalmente conservato i titoli di testa completi, che contengono preziose informazioni sia sul film stesso che sul suo sfruttamento in Belgio. La copia è stata controtipata nel 1985. Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

### **MOCNY CZŁOWIEK** Polonia, 1929 Regia: Henryk Szaro

■ T. it.: *L'uomo forte*; T. ing.: *A Strong Man*; Sog.: dal racconto di Stanisław Przybyszewski; Scen.: Jerzy Braun, Henryk Szaro; F.: Giovanni Vitrotti; Scgf.: Hans Roux; Int.: Grzegorz Chmara (Henryk Bielecki), Agnes Kuck (Lucja), Julian Krzewiński (Ligeza), Marja Majdrowicz (Nina), Artur Socha (Jerzy Górski), Stanisława Wysocka (Babka Bieleckiego), Bolesław Mierzejewski (direttore del teatro), Janina Romanówna (Nastka Zegota); Prod.: M. Libkow per Gloria ■ 35mm. L.: 2200 m. D.: 80' a 24 f/s. Bn. Didascalie polacche / Polish intertitles ■ Da: Polish Film Institute

*Mocny człowiek*, dato per perso nei tempi burrascosi della seconda guerra mondiale, è stato ritrovato a Bruxelles presso la Cinémathèque Royale e grazie agli sforzi della Filmoteka Narodowa (la Cineteca Nazionale polacca), è ritornato in Polonia ed è stato restaurato. In un programma d'anteguerra, la casa di produzione "Gloria" scriveva: "*Mocny człowiek* è all'avanguardia della produzione cinematografica polacca. È un film di grande respiro in stile americano. Avvicinandoci al grande romanzo di Przybyszewski ci siamo prefissi l'obiettivo di fare del nostro film una vera opera d'arte. Innanzitutto abbiamo invitato a collaborare con noi Henryk Szaro, regista di grande esperienza (...) Il lato tecnico è stato curato dall'operatore di *Quo vadis* Giovanni Vitrotti, fatto venire apposta dall'estero. Lo stile americano si è potuto ben notare nella scelta degli attori (...) Non abbiamo lesinato mezzi e denaro perché il nostro film potesse essere annoverato tra i migliori della cinematografia polacca". Nell'anteguerra *Mocny człowiek* suscitò non solo l'interesse del pubblico polacco ma anche quello dei distributori di molti Paesi europei: "Il primo film destinato all'esportazione, ad essere esposto, mostrato agli stranieri, senza timori, senza imbarazzo, è proprio *Mocny człowiek*" leggiamo in "Slowo" (1929, n. 250). Henryk Bielecki, "l'uomo forte", attraverso i suoi "delitti perfetti" vuole impadronirsi del patrimonio e dei successi altrui. Prima uccide il suo amico, lo scrittore Jerzy Górski, per proclamarsi autore delle sue opere, e così conquistare la notorietà e i soldi. Non esita neanche a uccidere una donna, Lucja, che gli è molto devota, solo perché sa troppe cose su di lui e costituisce un ostacolo alle relazioni con altre donne. Per ricevere l'eredità inscena poi la morte della zia. È lui l'autore dell'incendio in cui bruciano i quadri di un suo amico pittore. Malgrado ciò, egli non può essere definito come un criminale comune, primitivo e spietato. Per tutta la vita coltiva il sogno di incontrare la donna ideale. Quando finalmente la trova e riesce a conquistare il suo

fine talent, even if he might be reproved for taking seriously a story that is close to ridiculous. The film received a prize at the Nice Festival of 1930. Generally forgotten in the filmography of Victor Varconi, it has principally been remembered as the first Polish sound film. It was accompanied by a score by Szymon Laks, recorded on disc in Paris and synchronized by the Survox system. This copy, acquired from an ambulant dealer in Petit Rechain, Belgium, has exceptionally retained its complete head-titles, which yield precious information both on the film itself and on its exploitation in Belgium. The copy was duped in 1985.

Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

Given up as lost in the chaos of the Second World War, *Mocny człowiek* has been rediscovered in the Cinémathèque Royale of Brussels, and thanks to the efforts of Filmoteka Narodowa (the Polish national archive) has now been restored. In a pre-war programme, the production firm of Gloria wrote, "*Mocny człowiek* is in the avant-garde of Polish cinema production. It is a film of great breadth in the American manner. In approaching the famous novel by Przybyszewski our object has been to make our film a true work of art. For a start we have invited to collaborate with us Henryk Szaro, a highly experienced director (...). The technical aspect has been undertaken by the cameraman of *Quo Vadis*, Giovanni Vitrotti, especially brought back from abroad. The American style is particularly notable in the choice of the actors (...). We have spared no effort or money to ensure that our film can be numbered among the best of Polish cinematography". In the pre-war period *Mocny człowiek* excited the interest not only of the Polish public but also of distributors in many countries of Europe. "The first film destined for export, to be exhibited and seen by foreigners, without fear, without embarrassment, is precisely *Mocny człowiek*", we read in "Slowo" (1929, no. 250). Henryk Bielecki, "the strong man", through his "perfect crimes" seeks to take possession of the heritages and the successes of others. First he kills his friend, the writer Jerzy Górski, to proclaim himself the author of his works, and thus win fame and money. He does not even hesitate to kill a woman, Lucja, who is much attached to him, only because she knows too much about him and constitutes an obstacle to his relations with other women. To gain an inheritance he stages the death of his aunt. And he is the cause of the fire in which the pictures of his painter friend are burned. Despite this, he cannot be defined as a common criminal, primitive and ruthless. Throughout his life he has cherished the dream of meeting the ideal woman. When finally he finds

amore, diventa consapevole del proprio degrado morale e si rende conto che a fianco di questa donna forse potrebbe cambiare e diventare davvero un uomo forte. Purtroppo il peso delle sue colpe è troppo grande.  
Lorenzo Pompeo

her and succeeds in winning her love, he becomes conscious of his own moral degradation and realises that by the side of this woman he could perhaps change and become a truly strong man. However, the weight of his faults is too great.  
Lorenzo Pompeo

### **O MAGOS TIS ATHINAS** Grecia, 1922-1931 Regia: Achilleas Madrás

■ T. ing.: *The Magician of Athens* ■ Scen.: Achilleas Madrás (con lo pseudonimo di Akis Akyllas); F.: Jojef Hepp; Int.: Achilleas Madrás (Mirka), Frida Poupelina (Dolly), Lela Patrikiou, Orestis Makris, Petros Kyriakos, Yannis Sparidis, Tassos Meletopoulos, Maritsi Kalligeri, Vassilis Afentakis; Prod.: Ajax Film ■ 35mm. D.: 48'. Bn e Col. Didascalie greche e inglesi / Greek and English intertitles ■ Da: Tainothiki Tis Ellados – Greek Filmarchive

Le riprese di *O Magos tis Athinas* (Il mago di Atene) iniziarono nel 1922 con il titolo originale *La zingara di Atene*. Il film non fu mai completato ma alcune parti vennero inserite nella versione finale de *Il mago di Atene*, che fu presentato per la prima volta nel 1931. È la storia di un mago violinista al cui fascino nessuna donna può resistere. Alcune sequenze sono colorate a mano.

Shooting of *The Magician of Athens* began in 1922 with the original title *The Gypsy Woman of Athens*. This film was never completed but parts of it were incorporated in the final version of *The Magician of Athens*, which was screened for the first time in 1931. It is the story of a magician violinist whose charm women just can't resist. Some sequences are hand coloured.

### **FILM SONORI / SOUND FILMS**

#### **A LADY TO LOVE** Stati Uniti, 1930 Regia: Victor Sjöström

■ T. it.: *Notte di peccato*; Scen.: Sidney Howard, dalla sua pièce «*They Knew What They Wanted*»; F.: Merritt B. Gerstad; Scgf.: Cedric Gibbons; Cost.: Adrian; Mo.: Conrad A. Nervig, Leslie F. Wilder; Su.: James Brock, Douglas Shearer; Int.: Vilma Banky (Lena Shultz), Edward G. Robinson (Tony), Robert Ames (Buck), Richard Carle (postino), Lloyd Ingraham (padre McKee), Anderson Lawler (dottore), Gum Chin (Ah Gee), Henry Armetta (Angelo), George Davis (Giorgio); Prod.: Victor Sjöström per Metro-Goldwyn Pictures Corp.; Pri. pro.: New York, 28 febbraio 1930 ■ 35 mm. L.: 2505 m. D.: 92' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Cinemateket-Svenska Filminstitutet ■ Copia stampata nel 2005 da internegativi di proprietà della Warner Bros. / Printed in 2005 from inter-negatives held by Warner Bros.

Dopo nove film muti realizzati in America, la carriera hollywoodiana di Sjöström terminò nel 1930 con il suo primo film sonoro, *A Lady to Love*. A giudicare dagli altri film sonori da lui diretti (un adattamento del romanzo di Hjalmar Bergman *Markurells i Wadköping* nel 1930, al suo ritorno in Svezia, e l'avventuroso "cappa e spada" *Under the Red Robe* in Inghilterra nel 1937), si potrebbe concludere che Sjöström non fu uno di quei registi che si adattarono perfettamente al cambiamento. *A Lady to Love* è infatti penalizzato da un'immobilità comune a molti film sonori delle origini, dall'esiguità degli spazi in cui si svolge l'azione e da un'eccessiva dipendenza dai dialoghi che prevaricano ogni altro mezzo espressivo, risultando oltremodo enfaticizzati in alcune parti. Ma vi sono anche alcuni momenti memorabili, come per esempio la scena del matrimonio in cui la macchina da presa compie una panoramica sui volti silenziosi di quanti assistono alla cerimonia, in modo simile a quello con cui Sjöström riprende le scene del processo in *Tösen från Stormyrörpet* e *Name the Man*. A volte il regista utilizza l'esiguità del campo d'azione a vantaggio del film, con inedite angolazioni di ripresa e un montaggio ingegnoso. E il film finisce per diventare un commovente omaggio all'amore e al sacrificio. In realtà Sjöström diresse cinque film sonori e non tre. *A Lady to Love*, infatti, venne girato contemporaneamente anche in una versio-

After having made nine American silents, Sjöström's Hollywood career ended in 1930 with his first talkie, *A Lady to Love*. On the basis of his sound films (he also adapted Hjalmar Bergman's play *Markurells i Wadköping* in 1930 upon his return to Sweden and directed the swashbuckler *Under the Red Robe* in the UK in 1937) it could be argued that Sjöström was one of those directors who did not quite make the transition to sound. *A Lady to Love* is indeed hampered by an immobility common to many early sound films, by a limited setting for the action of the film, and by relying too much on dialogue as the major means of expression, leading to some heavy overplaying on some parts. But there are some very memorable moments, such as the wedding scene, where the camera pans over the silent faces witnessing the ceremony in a way that resembles the way Sjöström depicts trial scenes in *Tösen från Stormyrörpet* and *Name the Man*. The director sometimes also uses the limited space of the action to the film's advantage, with unexpected points-of-view and ingenious cutting. And ultimately the film becomes a very moving tribute to love and sacrifice. Actually Sjöström directed not three but five sound films – *A Lady to Love* was simultaneously shot as *Die Sehnsucht jeder Frau* with Banky and Robinson repeating their performances in German, and *Markurells i Wadköping* was also filmed under the title *Väter*

ne intitolata *Die Sehnsucht jeder Frau*, con Banky e Robinson che recitavano in tedesco, mentre di *Markurells i Wadköping* venne realizzata pure una versione intitolata *Väter und Söhne*, con la stessa troupe svedese ma interpretata da attori tedeschi. Jon Wensgrötm, Cinemateket-Svenska Filminstitutet

und Söhne with the same Swedish crew but with different, German-speaking, actors.

Jon Wensgrötm, Cinemateket-Svenska Filminstitutet

### NIPPON (LIEBE UND LEIDENSCHAFT IN JAPAN) Giappone, 1932

■ Estratti da / Materials from: *Tempei Jidai-Kaito Samimaro* (1928); Regia: Eichi Koishi; T. it.: *L'epoca Tempei Shamimaro*; T. ing.: *The Time of Tempei Shamimaro*; Int.: Chojiro Hayashi, Akiko Chihaya; *Kagaribi* (1928); Regia: Tetsuroku Hoshi; T. it.: *Fiaccole*; T. ing.: *Torches*; *Daikotai Rodoshahen* (1930); Regia: Kiyohiko Ushihara; T. it.: *Vita degli operai nella metropoli*; T. ing.: *The Great Metropolis: Chapter on Labour / The Life of Workers in the Big City*; Int.: Denmei Suzuki, Kinuyo Tanaka ■ 35mm. L.: 1142 m. D.: 40' a 24 f/s. Versione tedesca / German version ■ Da: Cinémathèque Suisse

"L'edizione tedesca del film di montaggio *Nippon* è di Carl Koch, meglio noto per aver collaborato ai film con le silhouettes realizzati dalla moglie Lotte Reiniger e per aver lavorato come assistente alla regia di Jean Renoir. Presentato a Berlino nel 1932, il *Nippon* di Koch presenta le versioni ridotte a venti minuti di tre film muti giapponesi – due *jidai geki* del 1928, ossia *Tempei Jidai-Kaito Samimaro* (*L'epoca Tempei Shamimaro*) di Eichi Koishi e *Kagaribi* (*Fiaccole*) di Tetsuroku Hoshi, nonché il *gendai geki Daitokai rodoshahen* (*Vita degli operai nella metropoli*) di Kiyohiko Ushihara con le star Denmei Suzuki e Kinuyo Tanaka, il pendant giapponese della coppia Charles Farrell e Janet Gaynor. L'antologia è organizzata come un panorama storico che, dalla remota epoca Tempei, attraverso l'epoca Tokugawa, si spinge fino al tempo presente. Nell'edizione francese di *Nippon* a cura di Claude Faurère manca la seconda sezione, quella di *Kagaribi* (...)" Mariann Lewinsky, *Le giornate del cinema muto 2001. XX edizione*, a cura di Catherine Surowiec, Sacile-Udine, 2001

"The German version of the portmanteau film *Nippon* is by Carl Koch, better known as a close collaborator with his wife, cut-out animation virtuoso Lotte Reiniger, and also as an assistant director to Jean Renoir. Shown in Berlin in 1932, Koch's *Nippon* consists of cut versions (each twenty minutes) of three Japanese silent films – two 1928 *jidai geki*, *Tempei Jidai-Kaito Samimaro* (*The Time of the Tempei Shamimaro*) by Eichi Koishi and *Kagaribi* (*Torches*) by Tetsuroku Hoshi, as well as *Daitokai rodoshahen* (*The Life of Workers in the Big City*) a *gendai geki* by Kiyohiko Ushihara with the star duo Denmei Suzuki and Kinuyo Tanaka, the Japanese equivalents of Charles Farrell and Janet Gaynor. This anthology is structured as a historical panorama, from the early Tempei era via the Tokugawa period up to the present. In Claude Faurère's French version of *Nippon*, the second section, *Kagaribi*, is missing (...)"

Mariann Lewinsky, *Le giornate del cinema muto 2001. XX edition*, edited by Catherine Surowiec, Sacile-Udine, 2001

### NO GREATER GLORY Stati Uniti, 1934 Regia: Frank Borzage

■ T. it.: *I ragazzi della via Paal*; Sog.: dal romanzo "A Pál-utcai fiúk" (*I ragazzi della via Paal*) di Ferenc Molnár; Scen.: Jo Swerling; F.: Joseph H. August; Mo.: Viola Lawrence; Scgf.: Stephen Goossón; Mu.: Louis Silvers; Su.: Glenn Rominger; Int.: George P. Breakston (Ernö Nemeček), Frankie Darro (Feri Áts), Jackie Searl (Geréb), Jimmy Butler (Boka), Donald Haines (Csónakos), Rolf Ernest (Ferdie Pasztor), Julius Molnar (Henry Pasztor), Wesley Giraud (Kolnay), Lois Wilson (madre di Nemeček), Beaudine Anderson (Csele), Bruce Line (Richter), Christian Rub (vigilante), Samuel S. Hinds (padre di Geréb), Ralph Morgan (Andros Nemeček, il padre), Egon Brecher (Rasz), Frank Reicher (il dottore), Tom Ricketts (portiere), Christian Rub (il guardiano), Harvey Clark (cliente), Howard Leeds, Basil Bookasta, Bob Wagner ("camicie rosse"), Eddie Buzzard, Douglas Greer (ragazzi della via Paal); Prod.: Frank Borzage per Columbia Pictures Corporation; Pri. pro.: 4 maggio 1934 ■ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Hollywood Classics

"Borzage si ispira ad un altro testo di Ferenc Molnár (*Liliom*), il romanzo *I ragazzi della via Paal* (*A Pál-utcai fiúk*), pubblicato a Budapest nel 1907. Si tratta di uno dei libri per ragazzi più popolari d'Ungheria, tradotto in innumerevoli lingue, trasposto sulle scene nel 1936 e 1954 e portato cinque volte sullo schermo. (...) È l'illustrazione dei sintomi dell'adolescenza che, all'origine, fece l'interesse pedagogico del romanzo di Molnár (...). Ma dopo l'olocausto del 1914-18, l'epopea guerriera dei ragazzi di Pest assume una dimensione supplementare, perché rivela *volens volens* i meccanismi della manipolazione che conduce al conflitto. Lo scopo di Borzage e di Swerling è quindi di dimostrare 'la futilità della guerra, sia essa condotta dagli adulti come dai bam-

"Borzage took his inspiration from another work by Ferenc Molnár (*Liliom*), the novel *The Boys from Pal Street* (*A Pál-utcai fiúk*), published in Budapest in 1907. This was one of the most popular of Hungarian children's books, translated into innumerable languages, transposed to the stage in 1936 and 1954 and adapted to the screen five times. (...) Initially the pedagogical interest of Molnár's novel was its illustration of the symptoms of adolescence. (...) But after the holocaust of 1914-1918, the war epic of the boys of Pest assumed an extra dimension, because it revealed *volens volens* the mechanisms of manipulation which leads to conflict. The aim of Borzage and Swerling is thus to demonstrate 'the futility of war, whether conducted by adults

bini'. È secondo questa intenzione eminentemente pacifista che il racconto di Molnár subisce due piccole distorsioni: Borzage gli aggiunge un prologo, e non fa morire Nemecsek a letto, ma sul 'campo' di battaglia (...). *No Greater Glory* racconta gli scontri fra due bande rivali di collegiali. Siamo lontani dalle guerre di hoodlums alle quali ci hanno abituati film come *Blackboard Jungle*, *West Side Story* o, più recentemente, *Rumble Fish*; i protagonisti non sono dei caratteriali asociali e perdigiorno che scaricano le loro frustrazioni in una violenza tanto gratuita quanto sanguinosa, ma dei bravi scolari, che, al contrario, aspirano ad imitare i 'grandi' scimmiettando con risibile applicazione la loro disciplina, le loro parole e i loro precetti. Riflettono i 'valori' dell'ideologia dominante, traducendo in miniatura gli antagonismi degli adulti. (...) C'è incontestabilmente nella descrizione del fanatismo che questi ragazzi smarriti applicano ai loro 'giochi' una volontà di critica. Ma Borzage rifiuta gli schemi facili. È sufficientemente sottile per ammettere la coesistenza, nell'animo infantile, di una certa combattività, di una legittima sete di eroismo e di virtù cavalleresche. Nell'avversità, anche immaginaria, a quei ragazzi succede di manifestare coraggio e generosità, abnegazione e lealtà. Il fucile non fa il fascista. È la perversione di queste qualità dovuta ad una educazione bellicista e nazionalista che conviene denunciare. Il film smaschera implicitamente l'arbitrarietà dei galloni, l'inerzia della fraseologia di chi comanda ('vincere o morire'), l'istinto gregario, il piacere nella sottomissione, l'idealizzazione cieca del capo".

Hervé Dumont, *Frank Borzage. Sarastro à Hollywood*, Mazzotta-Cinémathèque Française, Musée du Cinéma, Paris-Milano, 1993

#### WAY OUT WEST Stati Uniti, 1937 Regia: James W. Horne

■ T. it.: *Allegri vagabondi*; Sog.: Jack Jevne, Charles Rogers; Scen.: Charles Rogers, Felix Adler, James Parrott; F.: Art Lloyd, Walter Lundin; Mo.: Bert Jordan; Scgf.: Arthur I. Royce; Mu.: Marvin Hatley; Int.: Stan Laurel (Stanley), Oliver Hardy (Oliver), Sharon Lynne (Lola Marcel), James Finlayson (Mickey Finn), Rosina Lawrence (Mary Roberts), Stanley Fields (sceriffo), Vivien Oakland (moglie dello sceriffo), James Mason (padrone ansioso), The Avalon Boys Quartet (Chill Wills, Art Green, Walter Trask, Don Brookins); Prod.: Stan Laurel Productions per Hal Roach Studios, Inc. e Metro-Goldwyn-Mayer; Pri. pro.: New York, 16 aprile 1937 ■ 35mm. D.: 64'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive ■ Restauro finanziato da The Film Foundation. Intervento effettuato su una copia nitrato 35mm. Servizi di laboratorio forniti da The Stanford Theatre Film Laboratory, Audio Mechanics, DJ Audio / Preservation funded by The Film Foundation. Preserved from a 35mm nitrate print and a studio work print. Laboratory services by The Stanford Theatre Film Laboratory, Audio Mechanics, DJ Audio

Fino agli anni Sessanta, tutti i grandi comici americani (con la sola eccezione di Harry Langdon), si sono cimentati almeno una volta con il western, il "cinema americano per eccellenza" celebrato da Bazin e Rieupeyrou nel 1953. *Way Out West* è l'unica incursione di Laurel e Hardy nel genere, ma è un esito magistrale che riesce, senza sforzo apparente, a conciliare l'universo abituale dei due compari con uno scenario che era loro a priori totalmente estraneo, senza mai tradire né l'uno né l'altro. La responsabilità di questo successo è da attribuire senz'altro in gran parte a Stan Laurel che, dopo una serie di lungometraggi deludenti, decide nel 1936 di prendere in mano la situazione producendo egli stesso *Our Relations* e *Way Out West* per Hal Roach e la MGM. Deve senza dubbio molto anche a James Parrott (il fratello di Charlie Chase), che ha realizzato alcuni anni

or by children'. It is as a result of this eminently pacifistic intention that Molnár's story undergoes two slight distortions. Borzage adds a prologue, and makes Nemecsek die not in bed but on the 'field' of battle (...). *No Greater Glory* relates the clash between two rival bands of schoolboys. We are far from the war of hoodlums with which films like *Blackboard Jungle* and *West Side Story* and more recently *Rumble Fish* have made us familiar; here the protagonists are not antisocial layabouts who work out their frustrations in a violence as gratuitous as bloody, but good scholars, who, on the contrary, aspire to imitate the 'grown-ups', mimicking with laughable results their discipline, their words and their precepts. They reflect the 'values' of the dominant ideology, translating in miniature the antagonisms of the adults. (...) It is undoubtedly in the description of fanaticism that these boys fail to bring to their 'games' a critical spirit. But Borzage rejects easy schematism. He is subtle enough to admit the coexistence, in the child's mind, of a certain combativeness, of a legitimate thirst for heroism and chivalrous virtues. In adversity, even imaginary, these boys show courage and generosity, unselfishness and loyalty. It is not the gun that makes the fascist. And it is the perversion of these qualities due to a warlike and nationalistic education which is denounced. The film implicitly exposes the arbitrariness of rank, the inanity of the phraseology of those in command ('Conquer or die'), the gregarious instinct, the pleasure of submission, the blind idealisation of the chief".

Hervé Dumont, *Frank Borzage. Sarastro à Hollywood*, Mazzotta-Cinémathèque Française, Musée du Cinéma, Paris-Milano, 1993

Until the Sixties, all the great American comedians (with the sole exception of Harry Langdon) had at least once tackled the Western, the "American cinema *par excellence*", celebrated by Bazin and Rieupeyrou in 1953. *Way Out West* is the only incursion of Laurel and Hardy into the genre, but it is a magisterial success, which manages, without apparent effort, to reconcile the habitual style of the two accomplices with a scenario which is *a priori* totally alien, without ever betraying either one or the other. The responsibility for this great success must be largely attributed to Stan Laurel, who, after a series of disappointing features, decided in 1936 to take the situation into his own hands, personally producing *Our Relations* and *Way Out West* for Hal Roach and MGM. The film also undoubtedly owes much to James Parrott (brother of Charlie Chase) who several years

prima alcuni dei migliori cortometraggi del tandem e che qui riprende servizio con loro come sceneggiatore. Con una scelta azzeccata, il film impiega quasi cinque minuti per installare il suo scenario western (un saloon, delle entraînèuse, Jimmy Finlayson come barista irascibile) prima di decidersi a introdurre i nostri eroi che vi appariranno più sperduti che mai. E i trentacinque minuti che seguono, sfruttano con convinzione distaccata il gioco delle convenzioni del western, con diligenza, cowboy canterini (Chill Wills e The Avalon Boys), sceriffo e sparatorie. L'ultima parte, invece, è incentrata solo su Laurel e Hardy, e i loro esilaranti sforzi per penetrare di notte in una casa, potrebbero trovare posto in una storia qualsiasi. Giocando sull'opposizione classica tra i *greenhorns* venuti dalla grande città e la brutalità dei costumi dell'Ovest ancora selvaggio, Laurel e Hardy la rinnovano, sottraendosi ad ogni tentativo di provare la loro superiorità sulle circostanze. È escluso che vi si adattino se non in superficie, come indica immediatamente la loro scelta di rimanere fedeli (a prezzo di qualche adattamento minore) ad un abbigliamento che non hanno esitato ad abbandonare in altri film. Ma di contro è infinita la loro capacità di rimanere inalterabilmente se stessi fino al momento in cui ripartiranno, nel finale, immutati dalla loro avventura. Di tutti i lungometraggi di Laurel e Hardy, *Way Out West* è senza dubbio quello più mirabilmente equilibrato, ma anche il più coerentemente comico nella sua ansia di alternare abilmente le scene di pura farsa (le straordinarie risate di Laurel tormentato dal solletico fino alla resa), con la commedia dei caratteri e con gag isolate di puro nonsense (il pollice di Laurel che si accende come un accendino per la pipa). Rimane soprattutto indimenticabile per gli estimatori di Laurel e Hardy, come l'occasione di scoprire i talenti di cantanti dei due ("The Trail of the Lonesome Pine"), e soprattutto di vederli danzare un delizioso passo a due ("At the Ball, That's All"), con la grazia che consente solo l'innocenza.

Jean-Pierre Berthomé

before had directed some of the team's best shorts and who here works with them again as scenarist. Shrewdly, the film takes almost five minutes to establish its Western setting (a saloon, hostesses, Jimmy Finlayson as an irascible barman) before deciding to introduce our heroes, who appear more lost than ever. And the thirty-five minutes that follow play the game of Western conventions with detached conviction, with a stage-coach, cowboy singers (Chill Wills and the Avalon Boys), a sheriff, and a gunslinger. The final part, on the contrary, is concentrated only on Laurel and Hardy, and their hilarious efforts to break into a house by night merit a place in any history. Playing on the classic opposition between the greenhorns from the big city and the brutal customs of the still Wild West, Laurel and Hardy renew the formula, getting themselves out of every attempt to prove their superiority over circumstances. There is no question of their adapting themselves, except in superficial ways, as is at once clear from their choice to remain faithful (at the price of a few minor adaptations) to costumes that they have not hesitated to abandon in other films. But on the contrary their ability to remain unalterably themselves is infinite, until the moment of their departure from their adventures in the finale, perfectly unaltered. Of all Laurel and Hardy's features *Way Out West* is undoubtedly the most marvellously structured, but also the most coherently comic in its anxiety skilfully to alternate scenes of pure farce (the extraordinary laugh of Laurel tormented by being tickled until he surrenders) with the comedy of the characters and with isolated gags of pure nonsense (Laurel lighting his thumb like a match for his pipe). Above all it remains unforgettable for those who cherish Laurel and Hardy as the occasion to discover the singing talents of the two ("The Trail of the Lonesome Pine"), and above all to see them dance a delicious *pas de deux* ("At the Ball, That's All"), with the grace that comes only from innocence.

Jean-Pierre Berthomé

### A MAN TO REMEMBER Stati Uniti, 1938 Regia: Garson Kanin

■ Sog.: dal racconto "Failure" di Katharine Haviland-Taylor; Scen.: Dalton Trumbo; F.: J. Roy Hunt; Mo.: Jack Hively; Scgf.: Van Nest Polglase, Albert D'Agostino; Mu.: Roy Webb; Int.: Anne Shirley (Jean), Edward Ellis (John Abbott), Lee Bowman (Dick Abbott), William Henry (Howard Sykes), Granville Bates (George Sykes), Harlan Briggs (Homer Ramsey), Frank M. Thomas (Jode Harkness), Charles Halton (Perkins), John Wray (Johnson), Gilbert Emery (dott. Robinson), Dickie Jones (Dick da bambino), Carole Leete (Jean da bambina), Joseph de Stefani (Jorgensen); Prod.: Robert Sisk, Lee S. Marcus per RKO Pictures; Pri. pro.: 14 ottobre 1938 ■ 35mm. L.: 2227 m. D.: 80'. Bn. Versione inglese con sottotitoli olandesi / English version with dutch subtitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum per concessione di Dennis Millay per Turner Entertainment Group Inc. e di Hollywood Classics ■ Copia restaurata dal Nederlands Filmmuseum / Print restored by Nederlands Filmmuseum

"Nessun commento sulla banale produzione Hollywoodiana può essere più triste della nostra recensione di stamattina secondo la quale il film proiettato dal Rivoli, *A Man to Remember*, è un'opera distinta e insolita. Le qualità che lo distinguono sono la semplicità, l'onestà, la dignità e il calore umano, elementi che purtroppo compaiono molto raramente nei film drammatici. La nostra ammirazione per *A Man to Remember* è incondizionata, ma sappiamo quale rischio corriamo osannando chi ha solo fatto il proprio dovere: lasciare intendere che ci saremmo accontentati

"No sadder commentary can be made upon the run-of-the-mill Hollywood production than our report this morning that Rivoli's *A Man to Remember*, is a distinguished and unusual film, for the qualities which distinguish it are merely such elements as simplicity, honesty, dignity and human warmth – elements which properly should be found in every film drama yet so rarely are. Our admiration for *A Man to Remember* is ungrudgingly complete, yet we realize the danger of overpraising those who only have done their duty: it implies that we would have been satis-

tati anche di meno. (...) Ma non esiste nessun vero collegamento – anche se Hollywood dice il contrario – tra un budget grande e un grande film, o tra una grande storia e una storia buona. In questa biografia di un medico all'antica, raccontata a episodi e in senso discendente, si trovano tutti gli eventi abilmente intrecciati di cui ha bisogno la narrazione, tutti i personaggi forti di cui ha bisogno il cast, tutto il materiale che un regista deve miscelare per ottenere un dramma delicato, commovente ed espressivo. Tratto dal racconto di Katharine Haviland-Taylor *Failure*, Dalton Trumbo e il regista Garson Kanin hanno elaborato un toccante omaggio alla figura del medico di provincia. (...) Il film (...) volge lo sguardo verso la fonte di tutti i vecchi appunti [del medico] e, contemporaneamente allo svolgersi dei singoli racconti, racconta la storia di Westport e della sua gente, offrendo uno studio talvolta amaro, talvolta sentimentale – ma sempre affascinante – della provincia e del suo medico. (...)”. Frank S. Nugent, *A Memorable Film is “A Man to Remember”*, “New York Times”, 7 novembre 1938

### **LUCI DEL VARIETÀ** Italia, 1950 Regia: Alberto Lattuada, Federico Fellini

■ Sog.: Federico Fellini; Scen.: Federico Fellini, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano; F.: Otello Martelli; Mo.: Mario Bonotti; Scgf. e Cost.: Aldo Buzzì; Mu.: Felice Lattuada, Franco Ferrara (direttore d'orchestra); Int.: Carla Del Poggio (Liliana Antonelli), Peppino De Filippo (Checco Dalmonte), Giulietta Masina (Melina Amour), Dante Maggio (Remo, capocomico), Giulio Calì (Edison, il fachiro), Gina Mascetti (Valeria del Sole, soubrette), Enrico Piergentili (padre di Melina, amministratore), Mario De Angelis (maestro al piano), Checco Durante (proprietario del teatro), Folco Lulli (Adelmo Conti, impresario), John Kitzmiller (il trombettista Johnny), Carlo Romano (avvocato Enzo La Rosa), Franca Valeri (coreografa ungherese), Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli (due comici al night-club), Silvio Bagolini, Giacomo Furia (amici dell'avvocato), Alberto Lattuada (buttafuori del palcoscenico) Sofia Scicolone [alias Sophia Loren] (ballerina in cima alle scale); Prod.: Mario Inghami, Alberto Lattuada, Federico Fellini per Capitoli Film; Pri. pro: 6 dicembre 1950 ■ 35mm. D.: 92'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca Italiana di Milano

Al termine di tre anni di collaborazione per film quali *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Senza pietà* (1948) e *Il mulino del Po* (1949), Alberto Lattuada propose al suo sceneggiatore Federico Fellini di firmare insieme la regia del loro nuovo progetto, *Luci del varietà*. Lo coinvolse anche nella sfida produttiva di costituire una cooperativa indipendente (comprendente buona parte della troupe, da Carla Del Poggio a Giulietta Masina, da Peppino De Filippo a Bianca Lattuada, da Otello Martelli a Felice Lattuada) e di autoprodurre il film. La storia, ideata da Fellini, nasceva dalla medesima vena ironica e amara di alcuni suoi racconti giovanili, pubblicati nel 1939 in “Cinemagazzino” e soprattutto nella rubrica “Il riflettore è acceso” (1941) del “Marc'Aurelio”. Il mondo sfavillante del varietà, con le presenze sanguigne di comici e prestigiatori e il procace erotismo di ballerine e soubrette, veniva investito dalla disillusione: dietro le quinte, dietro le illusioni di lustrini e paillettes si scoprivano le piccole miserie, lo squalore, le condizioni precarie e promiscue, il fallimento professionale. È lo stesso universo che viene raccontato nel film, seguendo la sfortunata passione amorosa di Checco Dalmonte (Peppino De Filippo), un guitto scalcinato, goffamente opportunista e ormai attempato, per Liliana (Carla Del Poggio), un'aspirante ballerina, fuggita dalla provincia (come Moraldo alla fine dei *Vitelloni*) e che raggiungerà da sola la sua fortuna. Anni dopo, serpeggiò qualche polemica fra Lattuada e Fellini sulla paternità del film, in larga par-

fied with less. (...) But there is no real connection – although Hollywood often says so – between a big budget and a big picture, or between a great story and a good story. In this biography of a horse-and-buggy doctor, told episodically and even anti-climatically, there are all the deftly interrelated incidents a narrative needs, all the strong characters a cast requires, all the material a director must have to fuse into a tender, compassionate and eloquent drama. From Katharine Haviland-Taylor's story, *Failure*, Dalton Trumbo and director Garson Kanin have evolved a touching testament to the small-town doctor. (...) The screen (...) has begun to look back into the origins of all those wrinkled scraps of paper and, as their histories unfold, the history of Westport and its people unfold with it, presenting a sometimes bitter, sometimes sentimental but always fascinating study of a small town and its doctor. (...)”. Frank S. Nugent, *A Memorable Film is “A Man to Remember”*, “The New York Times”, 7 novembre 1938

After three years of collaboration on such films as *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Senza pietà* (1948) and *Il mulino del Po* (1949), Alberto Lattuada suggested to his writer Federico Fellini that they should collaborate on the direction of their next project, *Luci del varietà*. He was also involved in the challenge of forming an independent production cooperative (including a considerable number of the cast, from Carla Del Poggio to Giulietta Masina, from Peppino De Filippo to Bianca Lattuada, from Otello Martelli to Felice Lattuada), to produce their films themselves. The story, conceived by Fellini, originated in the same ironic and bitter vein as some of his juvenile stories, published in 1939 in “Cinemagazzino” and above all in the rubric “The spotlight is on” (1941) by “Marc'Aurelio”. The glittering world of the variety stage, with the choleric presence of the comedians and magicians and the provocative eroticism of the dancers and soubrettes, is suffused with disillusion: behind the scenes, behind the illusions of the sequins and spangles are small miseries, squalor, precarious and promiscuous lives, professional failure. This is the universe revealed in the film, following the unhappy amorous passion of Checco Dalmonte (Peppino De Filippo), a shabby and now elderly wretch, for Liliana (Carla Del Poggio), an aspiring dancer, who has fled from the provinces (like Moraldo at the end of *I Vitelloni*) and she will find her fortune alone. Years later, there were polemics between Lattuada and



te diretto dal primo, ma decisamente felliniano nella struttura frammentaria, nell'andamento picaresco e nel mélange di pietà e spietata sincerità. Nel 1994, Lattuada definirà la lavorazione, "i momenti del nostro lavoro comune", come "una piacevole droga esaltante". Secondo Bianca Lattuada, Fellini diresse personalmente la bellissima sequenza delle deambulazione notturna di Checco e i suoi incontri con una fauna umana ai margini della società, prontamente reclutata per uno spettacolo. Fellini aveva immaginato anche una scena straordinaria in cui Johnny, il suonatore nero, all'improvviso liberava la sua natura selvaggia e primitiva, terrorizzando tutti. L'impresa produttiva fu tanto audace quanto sfortunata, anche perché Carlo Ponti produsse in fretta e furia un film dal soggetto analogo (*Vita da cani*, di Monicelli e Steno, con Fabrizi) per stroncare sul nascere l'esperimento di una cooperativa di cineasti.

Roberto Chiesi

### THE STRANGE ONE Stati Uniti, 1957 Regia: Jack Garfein

■ T. it.: Un uomo sbagliato; Sog. e Scen.: Calder Willingham dalla sua pièce "End As a Man"; F.: Burnett Guffey; Mo.: Sidney Katz, Gene Milford; Scgf.: Joseph C. Wright; Mu.: Kenyon Hopkins (musica originale); Int.: Ben Gazzara (Jocko de Paris), Pat Hingle (Harold Knoble), Mark Richman (Corger), Arthur Storch (Simmons), Paul E. Richards (Perrin McKee), Larry Gates (maggior Avery), Clifton James (colonnello Ramey), Geoffrey Horne (George Avery), James Olson (Roger Gatt), Julie Wilson (Rosebud), George Peppard (Robert Marquales); Prod.: Sam Spiegel per Columbia Pictures Corporation e Horizon Films; Pri. pro.: 12 aprile 1957 ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Hollywood Classics

"L'argomento centrale del racconto e dell'opera teatrale di Calder Willingham *End As a Man* è stato sostanzialmente trascurato nella versione filmica, *The Strange One*, proiettato ieri all'Astor. L'argomento in questione era il maltrattamento e la corruzione di giovani cadetti, azioni ironicamente incoraggiate e coperte dal 'codice d'onore' adottato in una scuola militare del sud. Piuttosto questo film, prodotto da Sam Spiegel, diretto da Jack Garfein e sceneggiato da Willingham, sembra una dimostrazione morbosa di come un cadetto possa usare la propria abilità nel perpetrare cattiverie per 'saldare i conti' con un suo collega. È pur vero che Garfein ha immerso la caserma in un'atmosfera di mistero e malevolenza degna di un racconto del terrore. L'interpretazione di Ben Gazzara nei panni del malfattore trasmette l'immagine precisa di un ripugnante giovane demonio all'opera. La preparazione per intraprendere il piano con il quale mira a compromettere un suo nemico facendolo apparire ubriaco, ci regala un quadro intriso di ingegno diabolico, impudenza e arroganza tanto inquietante da far gelare il sangue. Altrettanto notevoli sono le interpretazioni degli altri attori nei panni di altri cadetti. Pat Hingle dà un'interpretazione divertente e autentica dell'amico ingenuo - originario del sud - del malfattore; George Peppard recita con fermezza la parte di una matricola che riesce a non diventare uno strumento di malvagità; Arthur Storch è spregevole nei panni di una spia codarda e James Olson è sia divertente che ignobile nel ruolo di una stupida stella del football. Ma è stata tralasciata così tanta materia del romanzo e dell'opera teatrale che purtroppo la critica sociale presente nella versione di Willingham è totalmente assente nella versione cinematografica. Per esempio, il fatto che 'quello stra-

Fellini on the paternity of the film, in large part initiated by the former, but the film is undoubtedly Fellinian in its fragmentary and picaresque structure and the mixture of pity and unsparing frankness. In 1994 Lattuada defined the making of the film, "the moments of our common work", as "a pleasurable stimulant drug". According to Bianca Lattuada, Fellini personally directed the beautiful sequence of Checco's nocturnal walk and his meeting with a human faun on the margins of society, instantly recruited for a show. Fellini had also imagined a scene in which Johnny, the black musician, suddenly releases his savage and primitive nature, terrifying everyone. The production enterprise was bold but doomed, not least because Carlo Ponti hastily produced a film on a similar subject (Monicelli and Steno's *Vita da cani*, with Fabrizi) in order to kill at birth this enterprise of a cooperative of cineastes.

Roberto Chiesi

"The main point of Calder Willingham's novel and play *End As a Man* has been pretty well missed in the film version, *The Strange One*, which came to the Astor yesterday. That point was the fact that brutalization and corruption of young men were ironically fostered and shielded by the 'code of honor' in existence at a Southern military school. Rather we have in this picture, which Sam Spiegel has produced and Jack Garfein has directed, again from a script by Mr. Willingham, just a morbid demonstration of the way in which one cadet uses his wits and his urge for mischief-making to 'get even' with another young man. True, Mr. Garfein in his direction has engendered an atmosphere of mystery and malevolence in the barracks that is appropriate to a minor horror tale. And in the performance of Ben Gazzara as the mischief-maker, we have an unattractive image of a youthful fiend at work. In his deliberate preparations for the undertaking of a plan to compromise an enemy by making it look as if he had got drunk, he gives a tantalizing picture of devilish cleverness and of impudence and arrogance that make the blood run cold. Likewise, other actors give strong impressions of other cadets. Pat Hingle is genuine and amusing as a none-too-bright Southern friend of the mischief-maker; George Peppard is resolute as a first-year man who resists being made a tool of mischief; Arthur Storch is despicable as a cowardly 'rat' and James Olson is briefly comic and a bit contemptible as a stupid football star. But so much has been left out of the picture that was in the novel and the play that the social comment of Mr. Willingham's story is sadly lacking on the screen. For instance, the fact that the 'strange one' was the son

no' fosse il figlio di un uomo potente la cui inimicizia era temuta dalle autorità della scuola è stato totalmente ignorato. Lo stesso vale per la scena del pestaggio dell'ubriaco e indifeso giocatore di football. Il complotto per corrompere un ragazzo con una prostituta è tracciato vagamente in una scena poco convincente nella quale Julie Wilson interpreta il ruolo di una dama indolente e la sottile prospettiva omosessuale, così evidente nel racconto, viene solo accennata con molta cautela. Il cambiamento più ovvio che toglie vigore alla storia, tuttavia, arriva alla fine. Invece di affidare alla scuola la risoluzione dell'imbarazzante questione, nel film il malfattore scappa dalla scuola con l'aiuto di un gruppo di vigilanza, segretamente formato dai cadetti. Una storia simile può essere paragonata a ragione ad un'operazione del Ku Klux Klan". Bosley Crowther, *Ben Gazzara Stars in New film at Astor*, "New York Times", 13 aprile 1957

### **DRACULA** Gran Bretagna, 1958 Regia: Terence Fisher

■ T. it.: *Dracula il vampiro*; Sog: dal romanzo omonimo di Bram Stoker; Scen.: Jimmy Sangster; F.: Jack Asher; Mo.: Bill Lenny, James Needs; Scgf.: Bernard Robinson; Cost.: Molly Arbuthnot; Eff. spec.: Syd Pearson; Tru: Phil Leakey, Roy Ashton; Mu.: James Bernard; Su.: Jack May; Int.: Peter Cushing (dottor Van Helsing), Christopher Lee (il conte Dracula), Michael Gough (Arthur Holmwood), Melissa Stribling (Mina Holmwood), John Van Eysen (Jonathan Harker), Carol Marsh (Lucy), Valerie Gaunt (la donna vampiro), Olga Dickie (Gerda), Charles Lloyd Pack (dr. Seward), Janina Faye (Tania), George Woodbridge (il proprietario), Barbara Archer (Inga); Prod.: Anthony Hinds per Hammer Films; Pri. pro.: 8 maggio 1958 ■ 35mm. D.: 82'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive ■ Restaurato presso i laboratori YCM a partire dal negativo originale, ad eccezione del titolo originale inglese e delle scene censurate, recuperate da controtipi negativi depositati presso gli archivi della Warner Bros. / Print restored by YCM Laboratories, from the original negative, except for the original British title and the censored scenes, which were from dupe negatives found in Warner Bros.

Il restauro di quello che molti fan ritengono essere il migliore horror della Hammer ha richiesto un vasto lavoro di ricerca sulle presunte scene censurate. Non diversamente dalla vicenda stessa di Dracula, verità e leggenda erano indissolubilmente unite. La ricerca delle scene mancanti ci ha portati a consultare ogni possibile risorsa esistente, dai materiali della collezione Warner Bros a quelli di un archivio giapponese. Le scene censurate dal BBFC (British Board of Film Censorship) nella versione inglese del film, incluse invece in quella americana, sono state così recuperate. La maggior parte delle versioni cinematografiche e video del film, inoltre, presentavano il titolo americano *Horror of Dracula*. Abbiamo quindi recuperato il titolo originale con cui il film venne distribuito in Inghilterra, con la sua caratteristica "D" illuminata. Il restauro è stato curato da Ben Thompson del laboratorio del BFI National Archive, che ha portato a termine il lavoro con estrema cura e perfezionismo. Un ringraziamento particolare va a Richard Dayton ed Eric Aijala dei Laboratori YCM, così come a Tim Everett, Ned Price e Bill Rush della Warner Bros. Il film è stato restaurato a partire dal negativo originale, fatta eccezione per il titolo inglese e per le scene censurate, tratte da duplicati negativi appartenenti agli archivi della Warner Bros. Il film venne distribuito in copie IB-Technicolor, e Richard Dayton dei Laboratori YCM di Burbank ha lavorato insieme a Ben Thompson per ricreare il particolare aspetto di questo sistema. La versione restaurata del film verrà distribuita in Inghilterra entro quest'anno e *Dracula* si unirà alle numerose altre opere fondamentali nella storia del cinema inglese che il BFI

of a powerful man whose enmity was feared by the school authorities has been completely overlooked. So has the scene of the beating of the drunken and helpless football star. The plot for corrupting one boy with a prostitute is sketched vaguely in a feeble scene wherein Julie Wilson ably plays a slack-jointed dame, and the suggestion of a homosexual angle, so strong in the play, is very cautiously hinted here. Most obvious and weakening alteration, however, comes at the end. Instead of the school authorities having anything to do with the resolution of the embarrassing problem they have on their hands, the film has the mischief-maker run out of school by a sort of vigilante group, secretly mustered by the cadets. This is likened, with good reason, to an operation of the Ku Klux Klan". Bosley Crowther, *Ben Gazzara Stars in New film at Astor*, "New York Times", 13 April 1957

The restoration of what many fans call the best Hammer horror film required extensive research into reported censored scenes. Rumour and fact, not unlike the Dracula story itself, are intermingled. Our research into missing scenes led us to every conceivable resource from the vaults of Warner Bros to an archive in Japan. Scenes censored by the BBFC for the release of the UK version, but included in the US version, have been recovered. In addition, the US title, *Horror of Dracula*, had been attached to most theatrical and video releases. We have restored the original British release title with its distinctive illuminated "D". Ben Thompson of the BFI National Archive film lab oversaw the restoration and it is due to his diligence and perfectionism that the film is restored. We owe special thanks to Richard Dayton and Eric Aijala of YCM Laboratories and Tim Everett, Ned Price, and Bill Rush at Warner Bros. The film was restored from the original negative, except for the original British title and the censored scenes, which were from dupe negatives found in Warner Bros' vaults. The original prints were released on IB-Technicolor prints, and Richard Dayton at YCM Laboratories in Burbank worked with Ben to achieve this particular look. The restoration will have a UK theatrical release later this year, and *Dracula* will become one of the many thousands of films vital to British film history that are preserved at the BFI National Archive. The film was restored with the generous support of Simon Hessel.

Andreas Kalas, Senior Preservation Manager, BFI National Archive

National Archive ha preservato nel corso degli anni. Il film è stato restaurato grazie al generoso contributo di Simon Hessel. Andreas Kalas, Senior Preservation Manager, BFI National Archive

Dopo avere restituito all'Inghilterra il mito prometeico di Frankenstein e della sua creatura, Terence Fisher ricondusse in Europa anche la leggenda di Dracula, affrancandola dalle parodie e dalla serie "Z" hollywoodiane. Ottenne un fenomenale, inatteso successo internazionale e inaugurò un lungo (e deludente) filone. Nel decennio aureo delle produzioni Hammer Films (1956-1965), Fisher avrebbe resuscitato un'intera cosmogonia di mostri (la mummia, mister Hyde, il licantropo, il fantasma dell'Opera, la Gorgone), ma fu il conte vampiro a diventare la figura forse più emblematica del cinema horror britannico tra gli anni cinquanta e settanta. Il regista e lo sceneggiatore Sangster condensarono abilmente l'azione del romanzo di Stoker, introducendo alcune varianti significative: Harker, sulle prime presentato come l'eroe che si avventura nel castello di Dracula, viene subito sconfitto e vampirizzato, quindi è impalato da Van Helsing. Nella visione di Fisher e nell'interpretazione "fisica" e suadente di Christopher Lee, Dracula diviene un inesorabile, magnetico seduttore, dalla bellezza algida e dalle movenze di lupo, un fantasma erotico che calamita i desideri e la carnalità delle donne (si pensi alla sequenza in cui Lucy si strappa con voluttà il crocefisso per concedersi al piacere dei morsi). Gli accesi cromatismi della fotografia di Asher e l'efficace, esplicita crudeltà di alcune sequenze accentuano la dimensione visionaria che aleggia nel film, dove Dracula incombe in modo ancora più inquietante forse perché è effettivamente visibile soltanto per un quarto d'ora. Il carisma erotico del vampiro e il suo potere di seminare il caos si contrappongono all'ingessata società vittoriana senza mai smentire il moralismo prevedibile di Fisher che, a differenza del dottor Frankenstein (cui consacrerà una saga), dedicherà ai vampiri solo altri due film (*The Brides of Dracula*, 1960, senza il conte e senza Lee, e *Dracula Prince of Darkness*, 1965).

Roberto Chiesi

After having restored to Britain the Promethean myth of Frankenstein and his creature, Terence Fisher also brought back to Europe the legend of Dracula, liberating it from Hollywood's parodies and "Z" series movies. The film had a phenomenal, unexpected international success and inaugurated a long (and disappointing) succession of pictures. In the golden decade of the producers Hammer Films (1956-1965), Fisher resurrected an entire world of monsters (the Mummy, Mr Hyde, the Werewolf, the Phantom of the Opera, the Gorgon), but it was the vampire count who became perhaps the most emblematic figure of the British horror cinema between the Fifties and the Seventies. Director Fisher and writer Jimmy Sangster skilfully condensed the action of Bram Stoker's novel, introducing some significant variations: Harker, at first presented as the hero who ventures into Dracula's castle, is at once overcome and vampirized, and hence impaled by Van Helsing. In Fisher's vision and in the "physical" and persuasive performance of Christopher Lee, Dracula becomes an inexorable, magnetic seducer, of icy beauty and with the movements of a wolf, an erotic phantasm who magnetizes the desires and carnality of women (one thinks of the sequence in which Lucy tears with sensual delight at the crucifix while submitting herself to the pleasure of the bites).

The vivid chromatism of Asher's photography and the effective, explicit cruelty of some sequences accentuate the visionary dimension which characterizes the film, in which Dracula's menace is perhaps even more disturbing since he is effectively visible for only a quarter of an hour. The erotic charisma of the vampire and his power of sowing chaos is in counterpoint to the waxwork Victorian society without ever denying the predictable moralism of Fisher – who, in contrast to Dr Frankenstein (to whom he was to devote a whole saga), dedicated only two more films to the vampire count (*The Brides of Dracula*, 1960, without the Count and without Lee, and *Dracula Prince of Darkness*, 1965).

Roberto Chiesi

#### **ANATOMY OF A MURDER** Stati Uniti, 1959 Regia: Otto Preminger

■ T. it.: *Anatomia di un omicidio*; Sog.: dal romanzo omonimo di Robert Traver; Scen.: Wendell Mayes; F.: Sam Leavitt; Mo.: Louis R. Loeffler; Scgf.: Boris Leven; Cost.: Michael Harte, Vou Lee Giokaris; Mu.: Duke Ellington; Int.: James Stewart (Paul Biegler), Lee Remick (Laura Manion), Ben Gazzara (Frederick Manion), Arthur O'Connell (Parnell Emmett McCarthy), Eve Arden (Maida Rutledge), Kathryn Grant (Mary Pilot), George C. Scott (Claude Dancer), Orson Bean (dott. Matthew Smith), Russ Brown (George Lemon), Brooks West (Mitch Lodwick), John Qualen (Sulo, il guardiano), Murray Hamilton (Alphonse Paquette), Don Ross (Duane Miller); Prod.: Otto Preminger per Carlyle Production/Columbia Pictures Corporation; Pri. pro.: 1 luglio 1959 ■ 35mm. D.: 154'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Hollywood Classics

"In un certo senso, Preminger ci propone una definizione dell'uomo onesto ai tempi del ventesimo secolo. Questa definizione, alcuni potranno qualificarla cinica. Il machiavellico Biegler, nella sua scaltrezza, non mostra un brio abbastanza inaudito? Tanto più inaudito perché non è sottolineato e abbiamo la sorpresa di scoprirlo, al naturale, senza commenti, contemporaneamente agli spettatori del processo. Bisogna vederlo interrompere l'inter-

"In a way, Preminger offers us the description of an honest man during the 20th century. Some may find this description cynical. Doesn't the machiavellian Biegler's craftiness show an unprecedented vivacity? All the more unprecedented because it is subtle and thus we discover it along with the trial's audience, by surprise, in its natural state and without commentary: when we see him interrupt Laura Manion's interrogation on the

rogatorio di Laura Manion con il pretesto fallace che Dancer s'interpone fisicamente fra lui e il testimone. Ma l'astuzia, spinta a questo punto, denota un'intelligenza troppo grande per ignorare la sensibilità. Di tutti i grandi cineasti, Preminger è forse uno dei più crudeli, uno dei più lucidi, ma senz'altro uno dei meno cattivi. I cinici sono persone come si deve".

Luc Moullet, *Ottobiographie*, "Cahiers du cinéma", n. 101, novembre 1959

false pretence of Dancer standing between him and the witness. This kind of cunning denotes a great level of intelligence – too great to ignore his sensitiveness. Of all the great cineastes, Preminger is perhaps one of the most cruel, one of the most lucid, but by far one of the least evil. Cynics are a good lot".

Luc Moullet, *Ottobiographie*, "Cahiers du cinéma", n. 101, November 1959

### DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB Stati Uniti, 1963 Regia: Stanley

Kubrick ■ T. it.: Il dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba; Sog.: dal romanzo "Red Alert" di Peter George; Scen.: Stanley Kubrick, Peter George, Terry Southern; F.: Gilbert Taylor; Mo.: Anthony Harvey; Scgf.: Ken Adam, Peter Murton; Cost.: Bridget Sellers; Mu.: Laurie Johnson; Su.: John Cox; Int.: Peter Sellers (Dr. Stranamore/presidente Merkin Muffley/capitano di drappello Lionel Mandrake), George C. Scott (generale "Buck" Turgidson), Sterling Hayden (generale Jack D. Ripper), Keenan Wynn (colonnello "Bat" Guano), Slim Pickens (maggiore T.J. "King" Kong), James Earl Jones (luogotenente Lothar Zogg), Peter Bull (ambasciatore russo Alexi De Sadesky), Tracy Reed (sig.ra Scott), Jack Creley (sig. Staines); Prod.: Stanley Kubrick per Hawk Films Ltd.; Pri. pro.: 29 gennaio 1964 ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Hollywood Classics

"Adattando il romanzo *Red Alert* di Peter George, Kubrick si rese conto che, anche raccontata con serietà, la storia sarebbe sembrata assurda e comica. Decise allora di trarne una commedia nera sul soggetto più tragico che si possa immaginare: la fine del mondo. Di un'estrema concisione, *Il dottor Stranamore* si divide in tre spazi: la base aerea dove un generale, divenuto folle, lancia un attacco nucleare contro la Russia. Il B 52 dove i suoi soldati eseguono la missione. E la sala del consiglio di guerra a Washington, dove il presidente degli Stati Uniti tenta di evitare l'apocalisse, malgrado gli auspici del suo consigliere militare, ex nazista, il dottor Stranamore, e la gioia di guerreggiare del suo capo di stato maggiore. Con il suo senso del grottesco, Kubrick mette in evidenza la pulsione di morte che governa la società, così come l'uomo. E l'abisso che separa lo sviluppo tecnologico dalla natura umana. Realizzato due anni dopo la crisi dei missili di Cuba, che stava per fare scoppiare una guerra atomica, il film ha la precisione implacabile di un meccanismo ad orologeria e l'originale libertà che gli conferiscono i suoi interpreti. In particolare Peter Sellers, nel triplice ruolo di presidente americano, di ufficiale britannico e di scienziato tedesco".

Michel Ciment, *Le guide du cinéma chez soi*, a cura di Pierre Murat, "Télérama" hors série, Paris, 2002

"Adapting Peter George's novel *Red Alert*, Kubrick recognized that, even told seriously, the story would be absurd and comic. So he decided to treat it as a black comedy on the most tragic subject imaginable: the end of the world. Extremely concise, *Dr Strangelove* is divided between three spaces: the air base where a general, gone crazy, launches a nuclear attack against Russia. The B52 in which his soldiers carry out the mission. And the War Room in Washington, where the President of the United States tries to avoid the Apocalypse, despite the auguries of his military adviser, the ex-Nazi Dr Strangelove, and the joy at waging war of his principal head of state. With his sense of the grotesque, Kubrick brings out the death drive which governs society as well as man. And the abyss which separates technological progress from human nature. Made two years after the Cuban missile crisis, which had almost set off an atomic war, the film has the implacable precision of clockwork and the original freedom which its actors bring to it. In particular Peter Sellers, in the triple role of the American President, a British official and the German scientist".

Michel Ciment, *Le guide du cinéma chez soi*, edited by Pierre Murat, "Télérama" hors série, Paris, 2002

### PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ Italia/Germania Occidentale/Spagna, 1965 Regia: Sergio Leone

■ Sog.: Sergio Leone, Fulvio Morsella; Scen.: Sergio Leone, Luciano Vincenzoni; F.: Massimo Dallamano; Mo.: Eugenio Alabiso, Giorgio Serrallonga; Scgf. e Cost.: Manuel Baquero, Giovanni Corridori; Mu.: Ennio Morricone; Su.: Oscar De Arcangelis; Int.: Clint Eastwood (il Monco), Lee Van Cleef (colonnello Douglas Mortimer), Gian Maria Volonté (El Indio), Rosemarie Dexter (la sorella del colonnello), Mara Krupp (la moglie dell'albergatore), Luigi Pistilli (Groggy), Klaus Kinski (il gobbo), Mario Brega (Nino), Josef Egger (il vecchio "profeta"), Panos Papadopoulos, Benito Stefanelli, Roberto Camardiel, Aldo Sambrell, Luis Rodriguez, Tomas Blanco, Lorenzo Robledo, Sergio Mendizabal, Dante Maggio, Diana Rabito, Mario Meniconi; Prod.: Alberto Grimaldi per la PEA (Roma)/Constantin Film (Monaco)/Arturo Gonzales (Madrid); Pri. pro.: 18 dicembre 1965 ■ 35mm. L.: 3484 m. D.: 127'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro promosso da Sky Cinema e realizzato da Cineteca di Bologna – Laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai negativi originali scena e colonna del film. Il negativo scena 2P (in Techniscope) è stato acquisito digitalmente per il restauro della scena e la correzione del colore che negli anni era inesorabilmente decaduta. Dal master digitale restaurato è stata creata una nuova matrice di conservazione in pellicola (internegativo) / Restoration funded by Sky Cinema and carried out by Cineteca di Bologna – L'Immagine Ritrovata from the original image and sound negatives. The digital acquisition of the 2P negative (Techniscope) made possible the restoration of the colour. A new internegative print has been made from the digital master

"Ho ingaggiato Luciano Vincenzoni. (...) Volevo che mi aiutasse a costruire un universo differente da quello del film precedente. Qualcosa di diverso sul piano visivo. Ancora più realista. Con della pioggia e del fango. Nell'Ovest americano, c'è un sole di piombo durante il giorno. E durante la notte, può scoppiare il diluvio. Quindi il mattino successivo il paesaggio è cambiato. (...) Ci voleva anche una base documentaria per nutrire una nuova storia. (...) Avevo letto parecchi testi sui *bounty killers*, i cacciatori di taglie. Siamo partiti da lì. Sapevamo che nei titoli ci sarebbe stata questa frase: "Là dove la vita non conta, la morte può valere molto". (...) Io m'investo totalmente in ognuna delle mie fiabe. Non c'è mai nulla di gratuito. All'origine, *Per qualche dollaro in più* derivava dalla mia vendetta contro i produttori della Jolly. Ma è presto diventata una riflessione sul cinema. Il cinema, è il mito integrato a una fiaba. Non è l'industria del sogno. È la fabbrica dei miti. La mia volontà documentaria sul mito non può escludere il mio universo da autore, anche se io preferisco mostrare il peggiore di tutti: dei cacciatori di taglie. Forse è negativo, ma l'America è un terreno immenso per simili professionisti. Vi si muovono seguendo le loro informazioni. Sono coscienti del proprio valore tecnico. Ai nostri occhi di europei, pervertono la legge, ma, per gli americani, sono utili. Eliminano gli individui nocivi. Certo, ho anche bisogno di lavorare sulla fantasia per installare meglio la coreografia e il barocco nella mia scrittura cinematografica. Da qui l'orologio carillon come punto di partenza. Ho chiesto a Morricone di partire dal suo tema, che esisteva già, per comporre la partitura". Sergio Leone, da Noël Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Stock, Paris, 1987

"I engaged Luciano Vincenzoni. (...) I wanted him to help me to construct a universe different from the previous films. Something different on the visual level. Still more realistic. With rain and mud. In the American West there is a leaden sun during the day. And during the night, there can be a deluge. Then in the morning the landscape is different (...) We also needed a documentary basis for a new story (...) I had read quite a lot about bounty killers. We started from there. We knew that this phrase would be in the title: "Where life counts for nothing, death can be worth more". (...) I invest myself totally in every one of my stories. Nothing is ever gratuitous. At the start, *For a Few Dollars More* derived from my vendetta against the producers Jolly. But it quickly became a reflection on cinema. The cinema is the myth integrated to a tale. It is not the industry of dreams. It is the making of myths. My documentary contribution to the myth cannot exclude my universe as author, even if I prefer to show the worst of all, the bounty hunters. Perhaps it is negative, but America is an immense terrain for such professionals. They move around following their information. They are conscious of their own technical worth. To our European eyes, they pervert the law, but, for Americans, they are useful. They eliminate harmful individuals. Sure, I also need to work on fantasy, so as better to achieve the choreography and the baroque in my cinematographic writing. Like the carillon clock which is the point of departure. I asked Morricone to start from this theme, which already existed, in composing the score". Sergio Leone, in Noël Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Stock, Paris, 1987

## FACES Stati Uniti, 1968 Regia: John Cassavetes

■ T. it.: Volti; Scen.: John Cassavetes; F.: Al Ruban; Mo.: Al Ruban, Maurice McEndree; Scgf.: Phedon Papamichael; Mu.: Jack Ackerman; Su.: Don Pike; Int.: John Marley (Richard Forst), Gena Rowlands (Jeannie Rapp), Lynn Carlin (Maria Forst), Seymour Cassel (Chet), Fred Draper (Freddie), Val Avery (Jim McCarthy), Dorothy Gulliver (Florence), Joanne Moore Jordan (Louise), Darlene Conley (Billy Mae), Gene Darfler (Joe Jackson), Elizabeth Deering (Stella), Anne Shirley (Anne), Anita White (Nita), Erwin Siriani (Harry Selfrine), Jim Bridges (Jim Mortensen), Don Kraatz (Edward Kazmier); Prod.: Maurice McEndree Productions; Pri. pro.: 24 novembre 1968 ■ 35mm. D.: 130'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive ■ Restauro finanziato da The Film Foundation e The Hollywood Foreign Press Association, in collaborazione con Faces Distribution Corp. Servizi di laboratorio forniti da Triage Motion Picture Services, Audio Mechanics, DJ Audio, NT Audio / Preservation funded by The Film Foundation and The Hollywood Foreign Press Association. Preserved in cooperation with Faces Distribution Corp. Laboratory services by Triage Motion Picture Services, Audio Mechanics, DJ Audio, NT Audio

"Centocinquanta ore di pellicola, sei mesi di riprese, quattro anni di montaggio. Ridotto a due ore, *Faces* – come indica il titolo – è l'ossessione dei volti, spinta al parossismo. Cassavetes li filma da vicino, con diverse macchine da presa, in pianisequenza perché gli attori possano recitare in continuità. Nella prima parte, non cessano mai di muoversi ed eccoci trascinati in un movimento perpetuo che finisce per creare una sorta di angoscia. La stessa provata dai personaggi. Nella seconda, più calma, un intrigo vero e proprio sostituisce le divagazioni di ubriachi. *Faces* è il film più nero di Cassavetes. Perché l'alcool non soltanto aiuta e supporta l'idea della morte (come in *Husbands*). Fa di più: la rende desiderabile. E, soprattutto, non consola del fallimento dell'*amour fou* (come in *Love Streams*),

"One hundred and fifty feet of film, six months of retakes, four years of editing. Reduced to two hours, *Faces* – as the title suggests – is obsession with faces, pushed to paroxysm. Cassavetes films them in close-up, with different cameras, in shot-sequence, so that the actors can play in continuity. In the first part, they never cease moving, and this results in a non-stop movement that ends by creating a kind of anguish. The same experienced by the characters. In the second, calmer section, a real and actual plot replaces the digressions of the drunken men. *Faces* is the darkest film of Cassavetes. Because alcohol not only aids and supports the idea of death (as in *Husbands*). It goes further; it makes death desirable. And above all, it does not console the failure of *amour fou* (as in *Love Streams*)

perché *l'amour fou*, qui, non esiste. Rimane la tenerezza, dispensata, in due sequenze sublimi, da una *call girl* (Gena Rowlands) e un gigolo (Seymour Cassel)". Claude-Marie Trémois, *Le Guide du cinéma chez soi*, a cura di Pierre Murat, "Télérama" hors-série, Paris, 2002

"Il più delle volte John dava lo "stop" solo quando non c'era più pellicola in macchina. Voleva *scoprire* qualcosa, *nel preciso momento* della lavorazione. Avevamo una specie di beata innocenza, che ci faceva osare tutto. Abbiamo utilizzato differenti qualità di pellicola negativa e invertibile. Per la scena nella camera non ho voluto un'immagine sgranata, per mostrare la bellezza di Gena (Rowlands). Per il night-club, ho scelto una pellicola che elimina tutta la scala dei grigi, per avere un'immagine contrastata. Dal momento che si girava in 16, è stato necessario, per gonfiare in 35, *sviluppare separatamente* ogni bobina (cioè ogni scena, non ogni rullo) e trasferire il negativo in invertibile!" Thierry Jousse, *Conversazione con Al Ruban*, in *John Cassavetes*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1989

### L'ARMÉE DES OMBRES Francia-Italia, 1969 Regia: Jean-Pierre Melville

■ T. it.: *L'armata degli eroi*; Sog.: dal romanzo omonimo di Joseph Kessel; Scen.: Jean-Pierre Melville; F.: Pierre Lhomme, Walter Wottitz (riprese aeree e marittime); Mo.: François Bonnot; Scgt.: Théobald Meurisse; Mu.: Eric de Marston; Su: Jacques Carrère; Int.: Lino Ventura (Philippe Gerbier), Paul Meurisse (Luc Jardie), Jean-Pierre Cassel (Jean-François Jardie), Simone Signoret (Mathilde), Claude Mann (Claude Ullmann, detto "Le Masque"), Paul Crauchet (Félix), Christian Barbier (Guillaume Vermesch, detto "Le Bison"), Serge Reggiani (il barbiere), Alain Libolt (Paul Dounat, il traditore); Prod.: Robert Dorfmann per Les Films Corona (Paris)/Fono (Roma); Pri. pro.: Parigi, 12 settembre 1969 ■ 35 mm. D.: 135'. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film e Studio Canal

Era da oltre vent'anni che l'ex partigiano Jean-Pierre Grumbach – il vero nome di Melville – avrebbe voluto trasporre sullo schermo il romanzo di Joseph Kessel (uscito nel 1943), per rievocare le lotte sotterranee della Resistenza francese. "Trasformai un racconto sublime, un meraviglioso documentario sulla Resistenza, in una fantasia retrospettiva". Terzo e ultimo capitolo di un ideale trittico sull'Occupazione (dopo *Le silence de la mer*, 1948, e *Léon Morin, prêtre*, 1961), *L'armée des ombres* è un film sotto il segno malinconico della solitudine, che domina la condizione dei partigiani impegnati in strategie ed esposti ai pericoli incombenti e onnipresenti del tradimento. La solitudine, tinta essenziale della poetica melvillianica, è la condizione obbligata nelle scacchiere crudeli della guerra contro l'occupante, che impongono ai partigiani l'orrore di trasformarsi in assassini dei loro stessi amici perché non li tradiscano. Come nei grandi noir di Melville, il tempo della narrazione alterna azioni serrate ad attese inquietanti, che spesso preludono alla morte, inflitta o subita. Da ricordare la sequenza della sfilata delle truppe naziste lungo gli Champs-Élysées, come la scena di un trionfo solenne e funebre. L'edizione italiana è stata vergognosamente tagliata di 33 minuti e lo stesso accadrà al successivo film di Melville, *Le cercle rouge* (1970). Roberto Chiesi

because here *l'amour fou* does not exist. Tenderness remains, dispensed in two sublime sequences, by a call girl (Gena Rowlands) and a gigolo (Seymour Cassel)". Claude-Marie Trémois, *Le Guide du cinéma chez soi*, edited by Pierre Murat, "Télérama" hors-série, Paris, 2002

"Most times John called 'stop' only when there was no more film in the camera. He wanted to discover something, *in the precise moment* of filming. We had a sort of blessed innocence, which made us dare everything. We used different kinds of film, negative and reversal. For the scene in the room I wanted a film-stock that wasn't grainy, to show the beauty of Gena Rowlands. For the night club, I chose a film which eliminated all the grey scale, to get a contrasty image. From the moment we worked in 16mm, it was necessary, so as to blow it up to 35mm, to *develop separately* each roll (that is, every scene, not every reel!) and transfer the negative onto reversal". Thierry Jousse, *Conversation with Al Ruban*, in *John Cassavetes*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1989

For more than twenty years the former partisan Jean-Pierre Grumbach – Melville's real name – had wanted to adapt to the screen Joseph Kessel's novel (published in 1943) to recall the underground struggle of the French Resistance. "I transformed a sublime story, a marvellous document on the Resistance, into a retrospective fantasy". The third and final chapter of an ideal triptych on the Occupation (following *Le silence de la mer*, 1948, and *Léon Morin, prêtre*, 1961), *L'armée des ombres* is a film under the melancholy sign of solitude, which dominated the condition of the partisans engaged in strategy and exposed to the incumbent and ever-present perils of betrayal. Solitude, the essential shade of the Melvillian poetic, is the obligatory condition of the cruel war against the occupier, which imposes upon the partisans the horror of transforming themselves into assassins of their own friends so that they do not betray them. As in the great *films noir* of Melville, the pace of the narrative alternates between tight action and disquieting waits, which often are the prelude to death, inflicted or instant. Notable is the sequence of the parade of the Nazi troops down the Champs-Élysées, as a solemn and funereal triumph. The Italian version was shamefully cut by 33 minutes, and the same was to happen to Melville's next film, *Le cercle rouge* (1970). Roberto Chiesi

**TRANSES / AL HAL** **Morocco, 1981 Regia: Ahmed El Maanouni**

■ Sog., Scen. e F.: Ahmed El Maanouni; Mo.: Jean-Claude Bonfanti, Atika Tahiri; Scgf.: ; Mu.: Nass El Ghiwane; Su.; Int.: Nass El Ghiwane, Larbi Batma, Abderrahman Paco, Omar Sayed, Allal Yaula (loro stessi); Prod.: Souheil Ben-Barka, Izza Gennini per S.O.G.E.A.V./Interfilms; Pr. Pro.: maggio 1981 (Festival di Cannes) ■ 35mm. D.: 87'. Col. Versione araba con sottotitoli inglesi / Arabian version with English subtitles ■ Da: World Cinema Foundation ■ Restauro eseguito dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Print restored by Cineteca di Bologna - L'Immagine Ritrovata

Negli anni Settanta, grazie a cinque musicisti "di strada" determinati a prendere le distanze dagli imperanti "languori orientali", il Marocco conobbe un exploit musicale che divenne espressione dei desideri, delle frustrazioni e dei sentimenti di ribellione dei giovani. In *Trances*, Ahmed El Maanouni ripercorre l'itinerario geografico e culturale del gruppo Nass el Ghiwane, che nel 1974 perse uno dei suoi membri più rappresentativi, Boujemaa, scomparso all'età di ventotto anni. "La musica dei Nass El Ghiwane è un risveglio per lo spirito e mi ha emozionato e ispirato molto", ha dichiarato Martin Scorsese che ha conosciuto i musicisti poco meno di due anni fa a Marrakech. "Le trance del gruppo sono il nostro equivalente della soul music, l'espressione della nostra irrazionalità", commentava il regista Ahmed El Maanouni. "Seguendo l'esempio dei Nass El Ghiwane, anch'io sono ritornato alle radici. La loro musica trae origine da un intero millennio di storia marocchina e africana e il film cerca di mostrare e mettere in evidenza questa eredità. Per sottolineare le trance ho scelto la musica della confraternita sahariana degli Gnaouas e i versi del celebre poeta El Mejdoub". Attraverso le canzoni e le musiche del gruppo, il film descrive momenti tradizionali della vita sociale (il tè o lo scambio, il fuoco o la sofferenza, l'acqua o la durezza di spirito), ma affronta pure importanti temi di attualità (il tempo, la storia, l'allegria, la speranza). La trance, forma di espressione sacra e rituale per gli Gnaouas di Essaouira, diviene moderno delirio profano nelle riprese dei concerti di Cartagine, Agadir e Parigi.

In the Seventies, thanks to five "street" musicians who were determined to break away from the all-pervading "Eastern languors", Morocco experienced a musical explosion which became the expression of young people's desires, frustrations, and rebellion. In *Trances*, Ahmed El Maanouni retraces the geographical and cultural itinerary of this group, 'Nass El Ghiwane', which in 1974 lost one of its outstanding members, Boujemaa, who died at the age of 28. "Nass El Ghiwane's music is an awakening for the spirit, and has moved me and inspired me a lot", commented Martin Scorsese who met the band than two years ago in Marrakech. "The group's 'Trances' are our equivalent of 'soul music', our irrationality" says Ahmed El Maanouni. "Following the example of the Nass El Ghiwane themselves, I went back to the roots. They draw their music from the last thousand years of Moroccan and African history. The film sets out to reveal and emphasize this heritage. I chose the music of the Saharan brotherhood, The Gnaouas, and the verses of the famous poet El Mejdoub, to underline the trances". By means of their songs, the film tackles traditional social themes (tea or exchange, fire or suffering, water or hardness of hearts) but also important contemporary subjects (time, history, laughter, hope). The trance, a ritual and sacred form of expression for the Gnaouas of Essaouira, becomes a non-religious and modern frenzy, as we see in the public concerts filmed in Carthage, Agadir, and Paris.

**THE WORLD CINEMA FOUNDATION**

La World Cinema Foundation (WCF) è una organizzazione senza fini di lucro che si dedica alla conservazione e al restauro di film dimenticati in tutto il mondo. È stata fondata da Martin Scorsese per sostenere e incoraggiare l'attività di conservazione per salvare il patrimonio cinematografico mondiale e garantire che questi film siano conservati, proiettati e condivisi.

"La World Cinema Foundation è un naturale allargamento del mio amore per il cinema. Diciassette anni fa, insieme ai miei colleghi registi abbiamo creato la Film Foundation per contribuire alla conservazione del cinema americano. Abbiamo ottenuto molti risultati e resta ancora molto da fare, ma la Film Foundation ha creato una base sulla quale continuare a costruire. Credo che ora esista una consapevolezza della conservazione.

La World Cinema Foundation è stata creata per aiutare i Paesi in via di sviluppo a salvaguardare i propri tesori cinematografici. Vogliamo dare un contributo che rafforzi e sostenga il lavoro

The World Cinema Foundation (WCF) is a not-for-profit organization dedicated to the preservation and restoration of neglected films from around the world. Founded by Martin Scorsese, the foundation helps support and encourage preservation efforts to save worldwide film patrimony and ensure that these films are preserved, seen and shared.

"The World Cinema Foundation is a natural expansion of my love for movies. Seventeen years ago, together with my fellow filmmakers, we created The Film Foundation to help preserve American cinema. Much has been accomplished and much work remains to be done, but The Film Foundation has created a base upon which we can build. There is now, I believe, a film preservation consciousness.

The World Cinema Foundation is being created to help developing countries preserve their cinematic treasures. We want to help strengthen and support the work of international

degli archivi internazionali e che rappresenti una risorsa per quei Paesi che non dispongono delle strutture tecniche e di archivio che permetterebbe loro di lavorare indipendentemente. È un grande onore per me che al comitato consultivo abbiano aderito Fatih Akin, Soulemane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñárritu, Abbas Kiarostami, Ermanno Olmi, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Wong Kar-Wai e altri cineasti che condividono lo stesso obiettivo”.

Martin Scorsese, Presidente

archives, and provide a resource for those countries lacking the archival and technical facilities to do the work themselves.

I am honored to be joined on the Advisory Board of by Fatih Akin, Soulemane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñárritu, Abbas Kiarostami, Ermanno Olmi, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders and Wong Kar-Wai and other filmmakers who share the common goal”.

Martin Scorsese, Chairman





## PROGETTO CHAPLIN / CHAPLIN PROJECT

## Chapliniana

Il 14 maggio del 1932 Charlie Chaplin arrivò a Tokyo – una delle ultime tappe del suo ‘giro del mondo in sedici mesi’ – dove fu accolto da una folla di tali dimensioni che i quattrocento agenti in servizio mobilitati per l’occasione non riuscirono a impedire che la stazione venisse presa d’assalto. Il pomeriggio del giorno seguente, mentre assisteva a un incontro di lotta Sumo, giunse la notizia che il primo ministro giapponese Tsuyoshi Inukai era stato assassinato. Inukai, liberale e sostenitore della democrazia parlamentare, aveva avviato una politica di distensione nei confronti della Cina nel tentativo di contrastare gli interventi militari del Giappone in quel Paese. Durante il processo per la morte di Inukai, il capo della congiura parlò dell’esistenza di un piano per un altro assassinio, quello di Charlie Chaplin. Il cineasta avrebbe dovuto cenare con Inukai il 15 maggio e in quell’occasione sarebbero stati uccisi entrambi: “Chaplin è una figura molto popolare negli Stati Uniti e il beniamino dei capitalisti – rivelò l’uomo – eravamo convinti che uccidendolo avremmo fatto scoppiare una guerra con l’America”. Narra la leggenda hollywoodiana che già qualche anno prima, nel bel mezzo delle riprese di *The Gold Rush*, Chaplin sarebbe scampato a un altro, non meno ‘spettacolare’ omicidio sullo yacht Oneida di William Randolph Hearst. Ingelosito dalla presunta *liaison* amorosa di Chaplin con la sua compagna storica Marion Davies, il miliardario gli avrebbe sparato con un fucile che teneva a bordo per “scacciare i gabbiani”, finendo per uccidere per errore il regista e produttore Thomas Ince, scambiato per Chaplin per via della bassa statura e della riccia chioma. Cosa successe davvero rimane uno dei grandi misteri insoliti di Hollywood, ma certo è che se Chaplin fosse morto in una delle due occasioni, a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, la storia del cinema sarebbe stata prematuramente impoverita di una delle figure artistiche più influenti del Novecento e noi non saremmo qui a ricordare, ripercorrere e scandagliare le cento e più forme caleidoscopiche della sua opera. Chaplin se ne è andato invece silenziosamente, durante il sonno, nella notte della vigilia di Natale di trent’anni fa, nella casa di Vevey in Svizzera in cui trascorse gli anni del suo ‘esilio’. Tutti i suoi medio e lungometraggi, tutte le pagine dei suoi archivi che raccontano in maniera sorprendente oltre mezzo secolo della sua storia artistica e privata, sono finiti a Bologna, nella nostra cineteca, a brillare di luce propria tra le nostre collezioni. Non è stata una congiunzione astrale positiva quanto la fiducia e la lungimiranza della famiglia Chaplin che ha consentito alla Cineteca di Bologna di avviare otto anni fa, con il restauro di *The Kid*, il Progetto Chaplin, e da allora di restaurare, catalogare, (ri)scoprire e condividere l’eredità artistica di Chaplin in tutte le sue forme e i suoi ‘supporti’. *Chapliniana*, la manifestazione che alzerà il sipario su cinque mesi di mostre, proiezioni e concerti, non nasce quindi dal dovere di rispettare il calendario

## Chapliniana

On 14 May 1932 Charlie Chaplin arrived in Tokyo, one of the last stops on his 16-month world tour, where he was welcomed by a crowd so enormous that the 400 security agents on hand for the event were unable to stop the station from being completely overrun.

The following afternoon, while attending a Sumo wrestling match, news reached him that the Japanese prime minister Tsuyoshi Inukai had been assassinated. Inukai, a liberal and supporter of parliamentary democracy, had begun a *détente* towards China, in an attempt to counter Japanese military interventions there. During the trial for Inukai’s murder, the mastermind of the assassination revealed another assassination plot: this time the victim was to have been Charlie Chaplin. Chaplin was to dine with Inukai on 15 May, and both were to have been killed then: “Chaplin is a popular figure in the United States and the darling of the capitalist class”, the man said. “We believed that killing him would cause a war with America”.

Hollywood legend has it that Chaplin had escaped another no less ‘spectacular’ assassination attempt on William Randolph Hearst’s yacht, *Oneida*, just a few years earlier in the midst of filming *The Gold Rush*. Jealous of Chaplin’s alleged love affair with his longtime companion Marion Davies, the millionaire apparently fired a shotgun he used to keep on board for ‘scaring off seagulls’, and shot and killed the director and producer Thomas Ince, whom he mistook for Chaplin due to his short stature and curly hair. What really happened remains a mystery, but one thing is certain: if Chaplin had died on either of those two occasions between the 1920s and 30s, the history of cinema would have been prematurely deprived of one of the 20<sup>th</sup> century’s most influential artists, and we would not be remembering, retracing, and contemplating the hundreds of kaleidoscopic forms of his work. Chaplin passed away silently in his sleep on Christmas Eve 30 years ago, in his house in Vevey, Switzerland, where he spent the years of his ‘exile’. All of his medium- and full-length films and the pages of his archives that recount the more than half a century of his artistic and private life in a surprising manner, ended up in Bologna, in our cinémathèque, to shine among our collections.

It wasn’t so much thanks to good luck as to the faith and foresight of the Chaplin family that allowed the Cineteca di Bologna to launch the Chaplin Project 8 years ago, with the restoration of *The Kid*, followed by the restoration, cataloguing, (re)discovering and sharing of Chaplin’s artistic legacy in all of its forms and mediums. *Chapliniana*, the event which will open 5 months of exhibits, screenings, and concerts, is thus born not from the need to follow a set calendar of celebrations and festivities, but rather from an intimate, affectionate, and privileged bond between the Cineteca di Bologna and Charlie Chaplin. With this

delle ricorrenze e delle celebrazioni, quanto da un intimo, affettuoso e privilegiato legame che unisce ormai la Cineteca di Bologna a Charlie Chaplin. Con questo omaggio completo e ambizioso vorremmo rinquadrare Chaplin nella sua straordinaria modernità, scoprire lembi meno esplorati della sua ecletticità facendo riemergere oltre all'eloquenza della sua poesia e della sua comicità, la forza della sua trasgressività artistica.

Cecilia Cenciarelli

**Dall'archivio Chaplin: lettera di Wheeler Dryden al fratello Charlie / From the Chaplin Archives: Wheeler Dryden's letter to his step-brother Charlie**

Da: Wheeler Dryden, 7062 Sunset Boulevard,  
Hollywood 28 California

1 novembre 1953

Caro Charles,

come sai il termine 'Shakespeariana' indica "tutto ciò che è specificamente legato a Shakespeare o alla sua opera". 'Chapliniana', quindi, vuol dire "tutto ciò che riguarda Chaplin o la sua opera".

Non hai ancora dato disposizioni in merito a tutti gli oggetti di scena che ho prelevato dai tuoi studi e che sono attualmente in mia custodia.

Fino a quando non avrai deciso di donare la 'Chapliniana' a musei e archivi del cinema inglesi, francesi o italiani, posso conservare tutti i materiali nel mio nuovo appartamento non appena avrò traslocato dalla villetta dietro alla casa di Sunset Boulevard. In questo modo saranno nelle mani di qualcuno di cui ti fidi, qualcuno che sia consapevole dell'enorme significato che questi insostituibili oggetti rappresentano.

Forse non consideri i materiali della 'Chapliniana' abbastanza importanti da essere conservati, e se così fosse vorrebbe dire che la tua modestia, per quanto ammirevole, priverebbe le future generazioni del privilegio di accedere a questi materiali unici.

Se giudichi il mio atteggiamento un po' sentimentale o naïf, ti prego Charles, fidati della mia sincerità e lungimiranza. Sono sicuro che ti renderai conto, senza bisogno di sentirti per questo un egocentrico, che passerai alla storia. Per questo occorre pensare a come salvaguardare e preservare a lungo termine la 'Chapliniana'. Per ora ho prelevato tutti i materiali per garantirne l'autenticità e per evitare che persone senza scrupoli possano mettere in circolazione copie pirata dei tuoi 'oggetti di scena' e rivenderli a dei collezionisti facendoli passare per autentici esemplari della 'Chapliniana'.

Oltre ai milioni di ammiratori che oggi hai e che avrai domani tra le generazioni future, dobbiamo tenere conto anche dei tuoi figli, che vorranno sicuramente possedere e preservare questo inestimabile patrimonio appartenuto al loro celebre padre.

Gli acquirenti dei tuoi studi stanno per prendere possesso della proprietà, ti prego, mandami un telegramma in cui mi autorizzi a disporre della Chapliniana. Mi sto già organizzando per il trasloco.

Un caro saluto a te, Oona, Geraldine, Michael, Josephine, Victoria e Eugene.

Con affetto, *Wheeler*

complex and ambitious tribute we hope to show Chaplin in his extraordinary modernity, exploring the lesser-known areas of his eclectic nature and helping both the eloquence of his poetry and comedy as well as the force of his artistic nonconformity to emerge.

Cecilia Cenciarelli

From: Wheeler Dryden 7062 Sunset Boulevard Hollywood 28 CALIFORNIA

1st November, 1953

Dear Charles/

"Shakespeariana," as you know, means "anything specifically connected with Shakespeare or his works." "Chapliniana" therefore means "anything specifically connected with Chaplin or his works."

You haven't yet expressed your wishes concerning the Chapliniana "props" which I've taken from the Studio property-room and placed aside for safe keeping.

UNTIL YOU DECIDE TO DONATE THIS CHAPLINIANA TO BRITISH, FRENCH, ITALIAN AND OTHER EUROPEAN MOTION-PICTURE MUSEUMS, I CAN STORE THE ITEMS IN MY NEW LIVING-QUARTERS WHEN I MOVE FROM THE COTTAGE BEHIND SUNSET HOUSE. THUS THEY WOULD BE IN THE CARE OF A PERSON YOU CAN TRUST -- ONE WHO REALIZES THE TREMENDOUS SIGNIFICANCE OF THESE IRREPLACEABLE OBJECTS AND THEIR HISTORIC VALUE TO POSTERITY.

Perhaps you deem this Chapliniana as being of little importance and not worthy of being preserved. If so, your modesty, while admirable as a character-trait, denies future generations the privilege of viewing these unique objects.

If you consider my attitude sentimental or naive, please, Charles, give me credit for being sincere -- and for possessing foresight. With no thought of egotism on your part, you realize, I'm sure, that you will "go down in History." Some provision should therefore be made for the safe and permanent preservation of Chapliniana I have segregated. Such action would give them the stamp of authenticity. Unless that is done (preferably by you -- or by me, acting under your instructions) unscrupulous people might manufacture spurious copies of some of your "props" and sell them to collectors as genuine items of Chapliniana.

Apart from millions of your present-day admirers, and additional millions in future generations, we must remember your own children -- who will surely be eager to possess and preserve some, at least, of the priceless objects used by their famous father.

THE PURCHASERS OF YOUR STUDIO WILL SOON BE TAKING POSSESSION. PLEASE CABLE YOUR AUTHORIZATION FOR ME TO HAVE SOLE CHARGE AND CARE OF CHAPLINIANA. I'M NOW MAKING PREPARATIONS TO MOVE INTO MY NEW APARTMENT.

Love to you, to Oona, and to Geraldine, Michael, Josephine, Victoria and Eugene.

Affectionately,

*Wheeler*

**CHARLIE E SYDNEY CHAPLIN / CHARLIE AND SYDNEY CHAPLIN**

Programma e note di / Programme and notes by Lisa Stein

**Introduzione ai film di Charlie Chaplin del periodo Mutual: *The Pawnshop*, *The Rink* e *The Cure***

L'interesse, il sostegno e l'entusiasmo del fratellastro Sydney Chaplin per la carriera di Charlie cominciò con il debutto di Charlie nei panni di Billie, il fattorino dello *Sherlock Holmes* del 1905. Nella sua autobiografia, Charlie scrisse che Syd "mi leggeva la parte e mi aiutava a memorizzare le battute... Mi aveva preparato con tanto zelo che conoscevo la mia parte quasi a memoria". Più tardi, in America, con il contratto Mack Sennett/Keystone Studios terminato nel 1915, Syd decise di dedicare nuovamente le sue energie alla carriera di Charlie. È noto che, per esempio, fu lo stesso Syd a negoziare lo storico contratto con la Mutual Films nel 1916, ottenendo 670.000 dollari per il primo anno. Forse non tutti sanno che Syd avrebbe avuto una notevole influenza sulla scelta della trama e di alcune trovate comiche per i film del periodo Mutual (1916-1917). In questa sessione scopriremo quanto l'esperienza di Syd nella troupe di comici di Fred Karno nel music hall inglese abbia influenzato la sceneggiatura, l'interpretazione e le tecniche utilizzate in tre film Mutual di Chaplin: *The Pawnshop* (1916), *The Rink* (1916) e *The Cure* (1917).

Lisa Stein

**Introduction to Chaplin's Mutual Films: *The Pawnshop*, *The Rink* and *The Cure***

Half-brother Sydney Chaplin's interest in, support of, and enthusiasm for Charlie's career began with Charlie's debut as Billie the pageboy in *Sherlock Holmes* in 1905. Charlie wrote in his autobiography that Syd "read the part to me and helped me to memorize the lines... [He] had so zealously coached me that I was almost word-perfect". Later, in America, with his Mack Sennett/Keystone Studios contract fulfilled in the fall of 1915, Syd decided to again devote his energies to Charlie's career. It is well-known, for instance, that Syd was the prime negotiator for Charlie's history-making Mutual Films contract in 1916, resulting in \$670,000 for the first year. Perhaps less well-known is that Syd seems to have had a significant influence on both the choice of storylines and bits of comedic business used in the films of the Mutual period (1916-1917). In this session, we will explore the close relationship between Syd's experience as one of Fred Karno's London Comedians in the English music hall (skills acquired and scenarios written and performed) and traces of that experience as discernible in three Chaplin Mutual films: *The Pawnshop* (1916), *The Rink* (1916), and *The Cure* (1917).

Lisa Stein

**THE PAWNSHOP Stati Uniti, 1916 Regia: Charles Chaplin**

■ T. it.: *Charlot usurario / L'astuto commesso*; Scen. e Mo.: Charles Chaplin; F.: Roland Totheroh; Int.: Charles Chaplin (commesso del banco dei pegni), Henry Bergman (usuraio), Edna Purviance (figlia dell'usuraio), John Rand (altro commesso), Albert Austin (cliente con la sveglia), Wesley Ruggles (cliente con anello), Eric Campbell (scassinatore), James T. Kelley (vecchio barbone/signora con pesciolino rosso), Frank J. Coleman (poliziotto); Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual; Pri. pro.: 2 ottobre 1916 ■ 35mm. D.: 32'. Bn. Didascalie inglesi/English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2007 con la collaborazione di Lobster Films e David Shepard / Restored in 2007 by L'Immagine ritrovata in collaboration with Lobster Films and David Shepard

**THE RINK Stati Uniti, 1916 Regia: Charles Chaplin**

■ T. it.: *Charlot a rotelle / Charlot al pattinaggio*; Scen. e Mo.: Charles Chaplin; F.: Roland Totheroh; Int.: Charles Chaplin (cameriere pattinatore), Edna Purviance (ragazza chic), James T. Kelley (padre), Eric Campbell (sig. Stout), Henry Bergman (sig.ra Stout/cliente arrabbiato), Lloyd Bacon (ospite), Albert Austin (chef/pattinatore), Frank J. Coleman (direttore del ristorante), John Rand (cameriere), Charlotte Mineau (amica), Leota Bryan, Charlotte Mineau (amiche di Edna); Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual; Pri. pro.: 4 dicembre 1916 ■ 35mm. D.: 24'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2007 con la collaborazione di Lobster Films e David Shepard / Restored in 2007 by L'Immagine ritrovata in collaboration with Lobster Films and David Shepard

**THE CURE Stati Uniti, 1917 Regia: Charles Chaplin**

■ T. it.: *La cura miracolosa*; Scen.: Charles Chaplin; F.: Roland Totheroh; Mo.: Charles Chaplin; Int.: Charles Chaplin (alcolizzato alle terme), Edna Purviance (ospite delle terme), Eric Campbell (uomo con la gotta), Henry Bergman (massaggiatore), Albert Austin (infermiere), John Rand (infermiere/massaggiatore), James T. Kelley (fattorino decrepito), Frank J. Coleman (proprietario delle terme), Leota Bryan (infermiera), Tom Wood (paziente); Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual; Pri. pro.: 16 aprile 1917 ■ 35mm. D.: 31' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Faber Music Ltd per gentile concessione di David Shepard

## CHAPLIN E LA MUSICA / CHAPLIN AND MUSIC

## Programma e note di / Programme and notes by Timothy Brock

Nel 2003 la Association Chaplin di Parigi ha recuperato una serie di miracolose registrazioni in casa e in studio di Charlie Chaplin, per una durata complessiva di oltre 19 ore. Queste registrazioni (che risalgono al 1951) di Chaplin che componeva musica al pianoforte sarebbero state successivamente consegnate ai suoi colleghi musicisti per essere poi trascritte su carta. Una larga parte di questi brani è dedicata alle composizioni per *Limelight* (anche se si percepisce non solo la nascita della colonna sonora di *Limelight*, ma anche il germe di registrazioni successive che realizzò componendo *The Kid*, *The Pilgrim*, e *The Circus*). La musica che Chaplin compone qui, nel 1951, è proprio il lavoro del giovane compositore all'opera e queste straordinarie registrazioni riflettono quell'energia creativa e quella vitalità della sua musica che traspare sempre dai suoi film. Ma Chaplin aveva composto così tanta musica per *Limelight* che, per diversi motivi, molto materiale era stato eliminato nel montaggio finale. Oltre al materiale non utilizzato per *Modern Times*, *The Great Dictator* e *Monsieur Verdoux*, negli archivi di Montreux sono conservate pile di materiale musicale scartato da *Limelight*. Ma stranamente, quasi nessuna delle parti inutilizzate di *Limelight* presente in queste registrazioni esiste su carta. Dunque, a partire da queste prime registrazioni, ho definito e trascritto su carta le composizioni inedite, ricavando circa 14 composizioni complete e 20 composizioni meno o quasi complete. Quando compone, Chaplin canta o canticchia quasi costantemente mentre elabora le sue idee al pianoforte. È vero che la musica di Chaplin ha una natura estremamente lirica e queste registrazioni lo confermano, è come se quasi ad ogni composizione che scaturiva dalla mente di Chaplin in questo periodo si potessero potenzialmente aggiungere delle parole. In queste sessioni, si sente Chaplin che compone *Spring Is Here* mentre lavora su testo, ritmo e melodia contemporaneamente. Poi sentiamo Chaplin al piano mentre compone la sequenza puramente musicale del balletto *Harlequinade* e intona la melodia di ogni verso strumentale come se fosse un'aria. Nel programma ascolteremo diversi estratti da queste registrazioni, tra i quali Chaplin al pianoforte che compone la sequenza "Harlequinade" di *Limelight* e il brano "promenade" di *City Lights*, e mentre suona e compone walzer e altri brani sconosciuti che ho riutilizzato in parte per creare un nuovo accompagnamento musicale di *A Woman of Paris*.

Timothy Brock

In 2003 The Association Chaplin in Paris recovered and preserved a series of over 19 hours of miraculous home and studio recordings by Charlie Chaplin. Dating back as early as 1951, these recordings are of Chaplin composing music on the piano, which he subsequently gave to his musical associates later to transcribe onto paper. A large portion of these recordings are devoted to music he was composing for *Limelight* (however, one can hear the budding musical themes of not only *Limelight*, but also later recordings he made composing *The Kid*, *The Pilgrim*, and *The Circus*). The music Chaplin composed here, in the year 1951, is really the young composer at work, and these amazing recordings reflect that creative energy and vitality in his music that somehow always come through in his films. Yet Chaplin had composed so much music for *Limelight* that, due to one reason or another, much of it had been left out of the final cut. And along with *Modern Times*, *The Great Dictator*, and *Monsieur Verdoux*, there are stacks of rejected musical material from *Limelight* in the archives in Montreux. But, curiously, almost none of the unused portions of *Limelight* on these recordings exist anywhere on paper. So from these early recordings, I established and transcribed the "unknown" compositions onto paper, totaling about 14 complete compositions, and 20 or more incomplete or nearly complete ones. When Chaplin composes, he sings and hums almost constantly while working out his ideas at the piano. It is true that Chaplin's music is of the utmost lyrical nature, and these recordings are evidence of that, but it is as though almost every composition emanating from Chaplin during this time had the potential of added text. In these sessions we hear Chaplin composing *Spring Is Here*, as he simultaneously works on the text, rhythm, and tune. But later we hear Chaplin at the piano composing the purely musical *Harlequinade* ballet sequence, singing each instrumental line as though it were an aria.

In this programme I will play various extracts of those recordings, including Chaplin at the piano composing the "Harlequinade" sequence from *Limelight*, the "promenade" passage from *City Lights*, and playing and composing waltzes and other unknown music which I partly reused to create a new score to accompany *A Woman of Paris*.

Timothy Brock

## GLI ESORDI DI CHAPLIN NEGLI STATI UNITI E IN GRAN BRETAGNA

### CHAPLIN'S BEGINNINGS IN THE U.S. AND GREAT BRITAIN

Programma a cura di / Programme by Charles Maland, Bryony Dixon

#### Chaplinite, volgarità e ridefinizione del vagabondo: Chaplin alla Keystone e alla Essanay (1914-1915)

La popolarità dei film di Charles Chaplin crebbe enormemente nel 1915, appena il cineasta lasciò la sua prima compagnia, la Keystone, per la Essanay. La sua fama si diffuse a tal punto che Charles McGuirk dichiarò che la nazione soffriva di una forma di "Chaplinite". Sebbene non sia semplice stabilirne il motivo, è certo che il personaggio e il costume del vagabondo facilmente identificabili, la sua natura determinata, lo stile così ricco delle interpretazioni di Chaplin, e l'inventiva comica e fantasiosa del Chaplin cineasta hanno contribuito ad accrescere la sua popolarità. Mentre il vagabondo diventava il personaggio più acclamato del cinema, alcuni moralisti cominciarono ad accusarlo di essere volgare e rozzo. È dimostrato che Chaplin rispose a queste critiche cercando di "raffinare" la figura del vagabondo in alcuni dei suoi ultimi film Essanay e in alcune commedie Mutual. Questa sessione si concentrerà sull'ascesa di Chaplin nel firmamento del cinema nei periodi Essanay e Mutual e sarà accompagnata da alcuni film rappresentativi dell'epoca. Charles Maland, University of Tennessee

#### Programmare Chaplin nel 1915

Nel 1915 la 'Chaplinite' arrivò in Inghilterra. In tutto il paese spuntavano nuove sale cinematografiche, ma che cosa proiettavano e perché Chaplin divenne così popolare proprio allora? Come venivano visti questi film? Sappiamo che i cinema più modesti proiettavano pacchetti di film Keystone, ma i cinema più ricchi potevano permettersi grazie a contatti esclusivi le nuove commedie Essanay di Chaplin. Queste venivano proiettate in programmi combinati con attualità, lungometraggi o drammi e spesso con spettacoli dal vivo. Nel 1915 gli inglesi erano ancora ottimisti sulla guerra, ma i soldati cominciavano a morire e la gente aveva bisogno di eroi. Non sarebbe stato possibile proiettare l'intero programma dell'autunno del 1915 in una sola serata ma alcuni film sollevano l'interessante questione sul tipo di eroi che il pubblico voleva: non un superuomo ma un piccolo ometto, un eroe qualsiasi che non si dava per vinto e che mestamente non mollava mai la presa. Bryony Dixon, BFI National Archive

#### Chaplinitis, vulgarity, and refining the Tramp: Chaplin at Keystone and Essanay (1914-1915)

The films of Charles Chaplin grew enormously popular in the United States in 1915, just after the filmmaker had moved to Essanay from his first company, Keystone. His fame spread so widely that Charles McGuirk claimed that the nation was suffering a case of "Chaplinitis". Although it is difficult to pinpoint one reason for this growing fame, it surely was related to the easily identifiable tramp character and costume, the resilient nature of the tramp, Chaplin's gifted performance style, and the imaginative comic inventiveness of Chaplin the filmmaker. While the tramp was becoming the most acclaimed character in movies, however, some moralists began to complain that the character was vulgar and crude. Evidence suggests that Chaplin responded to that criticism and began to "refine" the tramp character in some of the later Essanay films and some of his Mutual comedies. This session will focus on Chaplin's rise to stardom in the Essanay and Mutual periods and will be accompanied by some representative Chaplin films from this era. Charles Maland, University of Tennessee

#### Programming Chaplin in 1915

In 1915 'Chaplinitis' came to Britain. New purpose built cinemas had sprung up all over the country but what were they playing and why did Chaplin become so popular just then? How were his films seen? The poorer cinemas, we know, played rereleased packages of Keystone films but the richer cinemas could afford the new Essanay Chaplin comedies on exclusive contracts. These would be screened in a mixed programme with news items, a feature or drama and maybe a live act. In 1915 the Brits were still optimistic about the war but soldiers were beginning to die and the people needed heroes. This programme of films from autumn 1915 may not have been shown together literally on the same night but it is possible and it raises interesting questions about the kind of heroes the audiences wanted – not a superman – but a little fellow, a peoples hero – one who never gave up but modestly soldiered on. Bryony Dixon, BFI National Archive

**THE STAR BOARDER** Stati Uniti, 1914 Regia: George Nichols

■ T. it.: Charlot pensionante; Scen.: Craig Hutchinson; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (pensionante prediletto), Minta Durfee (padrona di casa), Edgar Kennedy (padrone di casa), Gordon Griffith (figlio), Alice Davenport, Harry McCoy, Lee Morris (pensionanti), Billy Gilbert (ospite); Prod.: Mack Sennett per Keystone; Pri. pro.: 4 aprile 1914 ■ 35mm. L.: 311 m. Bn. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

Presenta Charles Maland (University of Tennessee)

**THE MAN WHO CAME BACK** Gran Bretagna, 1915 Regia: Charles Weston

■ Prod.: Regent Film ■ 35mm. L.: 304 m. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

**PRESTON AND DISTRICT ROLL OF HONOUR** Gran Bretagna, 1915

■ Prod.: Will Onda's Pictures ■ 35mm. L.: 263 m. D.: 14' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

**THE TRAGEDY OF THE LUSITANIA: GERMANY'S FOULEST CRIME** Francia, 1915

■ Prod.: Pathé's Animated Gazette ■ 35mm. L.: 81 m. D.: 4'30" a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

**THE BANK** Stati Uniti, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: Charlot in banca; Scen.: Charles Chaplin; F.: Harry Ensing; Scgf.: E.T. Mazy; Int.: Charles Chaplin (portinaio), Edna Purviance (segretaria), Carl Stockdale (cassiere), Billy Armstrong (portinaio), Charles Insley (direttore), Lawrence A. Bowes (cliente di riguardo), John Rand (venditore/ladro), Leo White (cliente), Fred Goodwins (portiere/ladro), Bud Jamison (capo dei ladri), Frank J. Coleman (ladro), Lloyd Bacon (ladro), Paddy McGuire (ladro), Wesley Ruggles; Prod.: Jesse T. Robbins per Essanay Film Manufacturing Company; Pri. pro.: 9 agosto 1915 ■ 35mm. D.: 33' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Niles Essanay Silent Film Museum per gentile concessione di David Shepard

Presenta Bryony Dixon (BFI National Archive)

**CHAPLIN E LA GUERRA / CHAPLIN AND WAR**

Programma di / Programme by Kevin Brownlow

Se Chaplin avesse fatto quello che ci si attendeva da lui e nel 1914 fosse ritornato in Inghilterra per raggiungere l'esercito, quasi sicuramente sarebbe stato ucciso e oggi rimarrebbe solo una mera nota a piè pagina nella storia del cinema. La sua decisione di rimanere a Hollywood suscitò reazioni ostili ma non nelle truppe, per le quali rappresentava il sostegno morale più efficace di tutti. Il programma include alcuni materiali rari e si propone di gettare nuova luce su alcune sequenze molto note. Kevin Brownlow

If Chaplin had done what was expected of him, and returned to England to join the army in 1914, he would almost certainly have been killed and would today be a mere footnote in film history. There was bad feeling that he stayed in Hollywood, but not from the troops, for whom he was the greatest morale booster of all. This talk will include rare footage and will throw a new light on familiar scenes.

Kevin Brownlow

Estratti da / Extracts from: Harry Lauder film for Wounded Soldiers (3'), Liberty Loan footage (3'), *The Bond* (4'), *Shoulder Arms* outtakes (6'), *Shoulder Arms* (4')

**THE TRAMP AND THE DICTATOR** Gran Bretagna, 2001 Regia: Kevin Brownlow e Michael Kloft

■ T. it.: Il vagabondo e il dittatore; Scen.: Kevin Brownlow e Michael Kloft, da un'idea originale di Michael Kloft; Mo.: Christopher Bird; Mu.: Timothy Brock, Charles Chaplin; Prod.: Patrick Stanbury/Photoplay & Spiegel TV per Turner Classic Movies, in ass. BBC Television ■ D.: 55' ■ Da: Photoplay Productions

## CHAPLIN E MARCELINE / CHAPLIN AND MARCELINE

Programma di / Programme by David Robinson

Potrebbe sembrare strano chiamare 'evento speciale' la proiezione di un frammento di 4 secondi di una immagine confusa, trasferita mezzo secolo fa con il processo Renovare da un paper print della Library of Congress su 16mm, e ora ricopiata su 35mm. Ma questa è la prima volta in 99 anni che abbiamo la possibilità di vedere l'immagine viva di un uomo che, seppure poco, può avere influenzato le vite di tutti noi: Marceline sarebbe stato per Charles Chaplin fonte di ispirazione e primo mentore nell'arte della commedia.

Chaplin aveva cominciato a calcare i palcoscenici del varietà prima di compiere 10 anni, ma veniva chiamato solo per numeri di danza, come nel caso degli "Eight Lancashire Lads" di William Jackson. Nel Natale del 1900 i Lads vennero ingaggiati per il ruolo dei gatti e dei cani nella scena della cucina di *Cinderella* allo spettacolare Hippodrome. Qui Chaplin scatenò, per la prima volta nella sua carriera di comico, le risate del pubblico; inoltre era stato invitato a recitare una breve scena con Marceline, la star comica dell'Hippodrome. Sessanta anni dopo, Chaplin scrisse la sua autobiografia e, come ogni professionista consumato, fu parco di parole nell'esprimere la propria riconoscenza verso altri artisti. Ma con Marceline fece un'eccezione dedicandogli un lungo passaggio nel quale descriveva la comicità muta del clown e le singole gag, che avevano un carattere spiccatamente "chaplinesco". La lunghezza e il tono di queste pagine non lasciano dubbi su come l'undicenne Chaplin fu profondamente influenzato dal primo incontro con la commedia e con un comico fuori dal comune.

Ma oggi il nome di Marceline è stato dimenticato. Il giovanissimo Chaplin credeva che fosse francese ma in realtà era spagnolo, nato a Saragozza nel 1873 con il nome di Marcelino Orbes. Era stato apprendista presso un sarto ma era scappato per unirsi al circo, con il quale aveva raggiunto l'Inghilterra sul finire del secolo. Fu ingaggiato come clown e soprannominato "Marceline il Burlone" per l'apertura dell'Hippodrome di Londra nel gennaio del 1900. Il successo fu immediato. "Tutta Londra è impazzita per lui", ricorda Chaplin. Restò a Londra finché non venne attirato al nuovo Hippodrome di New York, che aprì nell'aprile del 1905. Qui lavorò per dodici stagioni riscuotendo lo stesso successo di Londra. Ma l'Hippodrome attraversò un periodo di crisi e lo stesso genio comico di Marceline, lontano dall'arena (come succede a Calvero in *Limelight*), lo abbandonò. Qualche anno più tardi Chaplin lo incontrò, avvilito e amareggiato, mentre lavorava con un gruppo di clown qualsiasi al Ringling's Circus. Il 5 novembre 1927 Marceline si uccise in uno squallido hotel.

Purtroppo questo piccolo ritratto animato non riesce a trasmetterci le doti comiche che elettrizzarono Londra e New York all'inizio del secolo e che ispirarono il giovane Chaplin; ma almeno

It may seem odd to regard as a special event the screening of a 4-second fragment of a hazy image, transferred half a century ago by the Renovare process from a Library of Congress Paper Print to 16mm, and now re-copied to 35mm. Yet this is the first chance for 99 years to see the living image of a man who, in a small way, may have influenced all our lives – for Marceline seems to have been Charles Chaplin's inspiration and first mentor in the art of comedy.

Chaplin had been working on the music hall stage since before his tenth birthday, but he was only called upon to dance, as one of William Jackson's "Eight Lancashire Lads". At Christmas 1900 however the Lads were engaged to play cats and dogs in the kitchen scene of *Cinderella* at the spectacular new London Hippodrome. As a comical cat, Chaplin had the first heady experience of stirring an audience to laughter; and moreover he was called upon to play a momentary scene with Marceline, the comedy star of the Hippodrome. Sixty years later, Chaplin wrote his memoirs, and like any seasoned professional wasted few words in acknowledging other artists. With Marceline however he made an exception, devoting a long passage to describing the clown's speechless comedy and individual gags which have a distinctly "Chaplinesque" character. The length and tone of these pages leave little doubt that the 11-year-old Chaplin was profoundly affected by this first encounter with comedy and an evidently exceptional comedian.

Yet today even the name of Marceline is forgotten. The infant Chaplin believed that he was French, but in fact he was Spanish, born Marcelino Orbes in Saragossa in 1873. He was apprenticed to a tailor but ran away to join the circus and in the course of his tours landed in Britain in the late 1890s. He was engaged as a clown, billed as "Marceline the Droll" for the opening of the London Hippodrome in January 1900, and was an overnight success. "London went wild over him", Chaplin recalled. He stayed at the Hippodrome until he was lured away to the new New York Hippodrome, which opened in April 1905. He remained there for twelve seasons, enjoying the same success as in London; but the Hippodrome hit difficult times, and Marceline's own comic genius (like Calvero's in *Limelight*) failed him, away from the great arena. Some years later Chaplin saw him, broken and embittered, working in the ordinary clown troupe of Ringling's Circus. On 5 November 1927 Marceline shot himself in a shabby theatrical hotel.

Sadly this little animated portrait can give us no idea of the comic gifts that thrilled early-century London and New York, and inspired the boy Chaplin; but we can at least now say, paraphrasing Heinrich Schliemann, that we have looked upon the face of Marceline.



possiamo dire, parafrasando Heinrich Schliemann, che abbiamo dato un'occhiata al volto di Marceline.  
Un ringraziamento speciale a Madeline Matz per il suo aiuto nello studio e nella ricerca di questo frammento.  
David Robinson

I'm especially grateful for her help in sourcing and researching this fragment to Madeline Matz.  
David Robinson

## **MARCELINE, THE WORLD-RENOWNED CLOWN OF THE N.Y. HIPPODROME** Stati Uniti, 1907

■ Int.: Marceline; Prod.: The Winthrop Moving Picture Co.

Nel 1907, il film, che aveva il formato di un piccolo rotolo di carta fotografica, un "paper print", venne depositato presso la Library of Congress dove rimase per decenni. Nella metà degli anni 50 cominciò il progetto di duplicazione del paper print e *Marceline* fu trasferito su celluloido.

La Library gonfiò la pellicola da 16 a 35mm. Poiché il materiale originale era molto breve, vennero stampate 5 ripetizioni, ognuna di 145 fotogrammi – 87 (5,5") di titoli e 58 (4") di immagini di Marceline. La lunghezza totale, compresi gli spazi neri tra le ripetizioni, è di circa 23 metri (1'18" a 16 fotogrammi al secondo)

Madeline Matz

In 1907, the film, in the form of a tiny photographic paper roll, a "paper print," was deposited at the Library of Congress where it remained for decades. In the middle 50s, the paper print duplication project was begun and *Marceline*...was transferred to celluloid. The Library made a 35mm blow-up of a 16mm print. Because the original material is so brief, 5 repetitions were printed, each of 145 frames – 87 (5.5") of title and 58 (4") of Marceline's image. The total length, including black spacer between the repetitions, is 78 feet (1' 18" at 16fps)

Madeline Matz

## **CHAPLIN SENZA BAFFI / CHAPLIN WITHOUT MOUSTACHE**

Programma di / Programme by Serge Bromberg – Lobster

Su Chaplin è stato detto tutto (o "sarà stato detto", dopo queste giornate di Bologna) e io devo confessare di non essere il più eminente specialista di Chaplin. Ho pensato a lungo che le figure-chiave di Charlot fossero le grandi scarpe, una canna, un cappello... e i baffi. Ma mi ha sempre affascinato l'idea che quest'uomo effettivamente non portasse i baffi, e finì per averli per insolite ragioni, mentre la maggior parte degli eroi non ne portavano a quell'epoca. Io cercherò di scoprire la storia di questi baffi, perché sono qui... e perché, quando Chaplin appare senza nei suoi film, è come se fosse "nudo", o quasi femminile ai nostri occhi.

Serge Bromberg

Everything has been said (or "will have been said" after these Bologna days) about Chaplin, and I must admit I am not the greatest specialist of Chaplin. I long thought that the key figures of Charlot were the big shoes, a cane, a hat.... and a moustache.

But I have always been fond of the idea that this man actually never wore a moustache, and ended up with one for strange reasons, while most of the heroes didn't have one at that time. I will try to find the history of this moustache, why it is there... and why, when Chaplin appears in his films without it, it is like he is "naked" or almost feminine in our eyes.

Serge Bromberg

## **THE MASQUERADER** Stati Uniti, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: Charlot attore / Charlot in vacanza; Scen.: Charles Chaplin; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin, Roscoe Arbuckle, Chester Conklin (attori cinematografici), Charles Murray (regista), Fritz Shade (il cattivo), Minta Durfee (prima attrice), Cecile Arnold, Vivian Edwards (altre attrici), Harry McCoy, Charles Parrott [Charley Chase] (altri attori); Prod.: Mack Sennett per Keystone Film Company; Pri. pro.: 27 agosto 1914 ■ 35mm. L.: 314 m. D.: 15' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment ■ Copia restaurata nel 2003 da Cineteca di Bologna, BFI National Archive e Lobster Films presso L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito conservato presso il Nederlands Filmmuseum. Didascalie inglesi ricostruite / Print restored in 2003 by the Cineteca di Bologna, BFI National Archive, and Lobster Films, at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a tinted nitrate positive print. English intertitles have been reconstructed

**A WOMAN** Stati Uniti, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: La signorina Charlot; Scen.: Charles Chaplin; F.: Harry Ensign; Scgf.: E.T. Mazy; Int.: Charles Chaplin (il vagabondo), Edna Purviance (la figlia), Marta Golden (la madre), Charles Insley (il padre), Margie Reiger (amica del padre), Billy Armstrong (amico del padre), Leo White (uomo nel parco); Prod.: Jesse T. Robbins per Essanay Film Manufacturing Company; Pri. pro.: 12 luglio 1915 ■ D.: 25'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Lobster Films

**CHARLOT O LA COREOGRAFIA DEL MOVIMENTO / CHAPLIN AND THE CHOREOGRAPHY OF MOVEMENT**

Programma di / Programme by Sam Stourd 

In ogni occasione, le movenze di Charlot si propagano come una danza. Pi  la traiettoria   erratica, pi  la meccanica   regolata, precisa. Come la pantomima, il corpo in movimento diviene un modo di espressione. Corsa-inseguimento o timida volta, deambulazione etilica o passo a due nel corpo a corpo di un incontro di boxe, dal suo rapporto con l'autorit  all'approccio amoroso, dagli effetti dell'alcool a quelli della paura, la messa in movimento del corpo di Charlot si esprime nella gamma dei sentimenti, poi finalmente "si autonomizza in forma astratta".  
Sam Stourd 

The Little Tramp's movements always become somewhat of a dance, no matter what the occasion. The more erratic the trajectory, the more precise and regular the mechanics. As in pantomime, the body in movement becomes a form of expression. Running as if in a chase or timid twirls, a drunken gait, or play-boxing, from his relationship with authority to amorous advances, from the effects of alcohol to fear, the Little Tramp's body in movement expresses the full gamut of feelings, until it finally becomes "autonomous in its abstract form".  
Sam Stourd 

Montaggio di sequenze tratte dai film / Selection of sequences from the films *In the Park* (Essanay), 1915; *The Count* (Mutual), 1916; *A Dogs' Life* (First National), 1918; *A Day's Pleasure* (First National), 1919; *The Fireman* (Mutual), 1916; *The Pawnshop* (Mutual), 1916; *His New Job* (Essanay), 1915; *Easy Street* (Mutual), 1917; *Gentlemen of Nerve* (Keystone), 1914; *The Champion* (Essanay), 1915; *Mabel's Busy Day* (Keystone), 1914; *Easy Street* (Mutual), 1917; *Work* (Essanay), 1915; *The Cure* (Mutual), 1917; *Sunnyside* (First National), 1919; *Laughing Gas* (Keystone), 1914; *The Count* (Mutual), 1916; *The Adventurer* (Mutual), 1917; *The Cure* (Mutual), 1917; *The Rink* (Mutual), 1916; *The Vagabond* (Mutual), 1916; *The Pawnshop* (Mutual), 1916; *The Floorwalker* (Mutual), 1916; *The Champion* (Essanay), 1915; *In the Park* (Essanay), 1915; *The Count* (Mutual), 1916.  
La sequenza dell'incontro di boxe di / The Boxing sequence from *City Lights* (United Artists), 1931

**MABEL'S BUSY DAY** Stati Uniti, 1914 Regia: [Mabel Normand]

■ T. it.: Charlot e le salsicce; Scen.: Mabel Normand; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (il "portoghese"), Mabel Normand (Mabel), Chester Conklin (sergente di polizia), Slim Summerville (poliziotto), Billie Bennett (donna), Harry McCoy (il ladro di hot dog), Wallace MacDonald (spettatore), Al St. John (poliziotto), Charles Parrott [Charley Chase], Mack Sennett, Henry Lehrman (spettatori), Billie Bennett, Edgar Kennedy; Prod.: Mack Sennett per Keystone Film Company, Pri. pro.: 13 giugno 1914 ■ 35mm. L.: 304 m. D.: 17' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, BFI National Archive e Lobster Films ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005

**THE CHAMPION** Stati Uniti, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: Charlot boxeur / Charlot eroe del ring; Scen.: Charles Chaplin; F.: Harry Ensign; Scgf.: E.T. Mazy; Int.: Charles Chaplin (aspirante pugile), Lloyd Bacon (allenatore), Edna Purviance (sua figlia), Leo White (uomo che tenta di corromperlo), Bud Jamison (campione), Billy Armstrong (allenatore), Carl Stockdale (allenatore), Paddy McGuire (allenatore), Ben Turpin (commesso viaggiatore), G.M. Anderson, alias Broncho Billy (spettatore entusiasta); Prod.: Jesse T. Robbins per Essanay Film Manufacturing Company; Pri. pro.: 11 marzo 1915 ■ 35mm. D.: 32'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Niles Essanay Silent Film Museum per concessione di David Shepard

## NUOVI RESTAURI BFI NATIONAL ARCHIVE / BFI NATIONAL ARCHIVE NEW RESTORATIONS

The Keystone Project – in collaborazione con la Cineteca di Bologna e Lobster Films / in collaboration with Cineteca di Bologna and Lobster Films

### MABEL'S STRANGE PREDICAMENT Stati Uniti, 1914 Regia: Henry Lehrman e Mack Sennett

■ T. it.: *La strana avventura di Mabel*; Scen.: Henry Lehrman; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (vagabondo), Mabel Normand (Mabel), Chester Conklin (marito), Alice Davenport (moglie), Harry McCoy (amante), Hank Mann, Al St. John; Prod.: Mack Sennett per Keystone; Pri. pro.: 9 febbraio 1914 ■ 35mm. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

### HIS TRYSTING PLACE Stati Uniti, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot gagà*; Scen.: Charles Chaplin; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (marito), Mabel Normand (Mabel), Mack Swain (Ambrose), Phyllis Allen (moglie di Ambrose); Prod.: Mack Sennett per Keystone; Pri. pro.: 9 novembre 1914 ■ 35mm. D.: 33' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

## CHAPLIN, UN REGISTA ARCAICO? / CHAPLIN, AN ARCHAIC DIRECTOR?

Programma di / Programme by Bernard Eisenschitz

Per molto tempo la maggior parte della letteratura dedicata a Charles Chaplin si è concentrata sul personaggio che egli creò nel 1914, "il Vagabondo" o "il piccolo uomo".

Di impostazione filosofica o psicologica, i risultati sono stati eccezionali e hanno condizionato la critica più tarda. Le opinioni di André Bazin su *Monsieur Verdoux* hanno poco a che vedere con le sue riflessioni su Orson Welles, sul piano sequenza o sul neorealismo italiano, sono piuttosto una lettura del film basata sul personaggio di Charlot. D'altra parte Chaplin fu spesso accusato dai suoi collaboratori di nutrire uno scarso interesse per la regia, e di aver lasciato invariato il suo stile dalle origini della sua carriera, nel 1914, fino alla fine. Robert Florey, suo regista associato in *Monsieur Verdoux*, era particolarmente e aspramente critico a questo proposito.

La prima osservazione che si potrebbe muovere a tale proposito è che il fine ultimo della regia sia quello di dare vita ad un'emozione, sia intellettuale che emotiva, comica o tragica, annullando totalmente l'idea di "moderna grammatica della cinematografia." L'impatto dei film di Chaplin oggi ha la stessa intensità di allora e i film che non vennero riconosciuti all'epoca, come *Monsieur Verdoux* o *A King in New York*, sono stati ampiamente rivalutati. Una seconda risposta scaturisce direttamente dallo stile di Chaplin alla regia, estremamente sottile e coerente durante tutta la sua lunga attività di cineasta a tutto tondo. La sua capacità di controllare spazio e tempo appare evidente fin dai suoi primi film e rimane insuperata fino ai suoi ultimi lungometraggi. La terza osservazione riguarda l'influenza di Chaplin su altri registi. Sappiamo quanto *A Woman of Paris*, film nel quale egli non recita, abbia avuto un ruolo fondamentale per Lubitsch e per i registi sovietici, per citarne alcuni. Alcune carriere (o vocazioni) sono

For a very long time, the mass of literature on Charles Chaplin has concentrated on the character he created in 1914, "the little fellow" or "the Tramp." Whether philosophical, psychological, or otherwise, the results were brilliant, and have informed criticism regarding his later films as well. André Bazin's views on *Monsieur Verdoux* have less to do with his reflections on Orson Welles, *plan-séquence*, or Italian neo-realism, than with a reading of that film in regard to the "Charlot" persona. On the other hand, many Chaplin collaborators have stressed, either that he was not interested in directing or that his directing style remained, until his last works, that which he had developed in 1914. Robert Florey, his associate director on *Monsieur Verdoux*, was especially – and bitterly – eloquent in this regard. One might first remark that creating an emotion, be it intellectual or emotional, comic or tragic, is the very purpose and end of *mise en scène*, overruling by far matters of "the modern grammar of filmmaking". The impact of Chaplin's films remains as strong today as it was then, and films that were not acknowledged in their time, like *Monsieur Verdoux* or *A King in New York*, have been amply vindicated. A second point is that Chaplin's direction is in fact extremely subtle and consistent throughout his long activity as a total filmmaker. His mastery of space and time is obvious from the first films he directed and remains unequalled until his last features. A third remark has to do with Chaplin's influence on other filmmakers. We know how instrumental *A Woman of Paris* – a film in which he does not act – has been for Lubitsch and for Soviet directors, to name only those. Some careers (or callings) have been decided on seeing this film. But my interest goes to Chaplin in relation with more recent orientations in cinema. Taking the post-WWII era as a starting

state determinate da questo film. Ma sarebbe interessante esaminare Chaplin in relazione agli orientamenti cinematografici più recenti. A partire dal secondo dopoguerra, Georges Rouquier, regista del famoso *Farrebique*, è stato il primo a rivendicare la grande influenza di Chaplin regista, non attore. In tempi più recenti sarebbe curioso vedere in che modo Chaplin-regista sia stato riletto – ammesso che lo sia stato – da autori tanto diversi come Robert Bresson, Straub-Huillet o Jim Jarmusch. Bernard Eisenschitz

point, Georges Rouquier, director of the famous *Farrebique*, was to my knowledge the first to claim Chaplin the filmmaker, not the actor, as a major influence. Nearer to us, it might be curious to see what happened to the filmmaker when he was rewritten – or was he? – by authors as diverse as Robert Bresson, Straub-Huillet or Jim Jarmusch. Bernard Eisenschitz

### THE NEW JANITOR Stati Uniti, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: Il nuovo portiere; Scen.: Charles Chaplin; F.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (portiere), Fritz Schade (padrone), Jack Dillon (direttore villano), Minta Durfee (segretaria), Al St. John (ragazzo dell'ascensore); Prod.: Mack Sennett per Keystone Film Company; Pri. pro.: 24 settembre 1914 ■ 35mm. L.: 311 m. D.: 17' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, BFI National Archive e Lobster Films ■ Restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2005 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005

### THE TRAMP Stati Uniti, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: Il vagabondo / Charlot vagabondo; Scen.: Charles Chaplin; F.: Harry Ensign; Scgf.: E.T. Mazy; Int.: Charles Chaplin (il vagabondo), Edna Purviance (la figlia del fattore), Fred Goodwins (il fattore), Lloyd Bacon (il fidanzato di Edna), Paddy McGuire (il bracciante), Billy Armstrong (il poeta), Leo White (un vagabondo), Ernest Van Pelt (vagabondo); Prod.: Jesse T. Robbins per Essanay Film Manufacturing Company; Pri. pro.: 11 aprile 1915 ■ 35mm. D.: 31' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Niles Essanay Silent Film Museum per concessione di David Shepard

## CHAPLINIANA I LUNGOMETRAGGI / THE FEATURE FILMS

### THE KID Stati Uniti, 1921 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: Il monello; Sog. e Scen.: Charles Chaplin; F.: Rollie Totheroh; Scgf.: Charles D. Hall; Int.: Charles Chaplin (il vagabondo), Jackie Coogan (il monello), Edna Purviance (la ragazza madre), Baby Hathaway (il monello appena nato), Carl Miller (un pittore), Granville Redmond (amico del pittore), May White (moglie del poliziotto), Tom Wilson (il poliziotto), Chuck Reisner (il prepotente del quartiere), Albert Austin (uomo del dormitorio), Henry Bergman (guardiano notturno del dormitorio), Lillita McMurray [Lita Grey] (l'angelo), Nellie Bly Baker (infermiera), Edith Wilson (donna con carrozzella), Raymond Lee (fratellino del prepotente), Jack Coogan Sr. (invitato/ladro/diavolo). Prod.: Charles Chaplin per First National; Pri. pro.: 6 febbraio 1921 ■ 35mm. L.: 1565 m. D.: 83' a 21 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna, in collaborazione con Roy Export Company Establishment ■ Positivo stabilito sulla base di un elemento nitrato di prima generazione corrispondente alla versione 1921. Le scene eliminate da Chaplin per l'edizione 1971 vengono presentate al termine della proiezione. Restauro in corso con tecniche fotochimiche e digitali da parte de L'Immagine Ritrovata e della Dyte / Preserved from an original first generation element corresponding to the 1921 version. The scenes eliminated by Chaplin for the 1971 version will be shown at the end of the screening. Restoration in progress by using photochemical and digital techniques by L'Immagine Ritrovata and Dyte.

“Charlie – il Monello. Mi sembra che il titolo di uno dei film più popolari di Chaplin meriti di essere affiancato al suo nome: aiuta a coglierne il tratto essenziale, così come gli epiteti “Conquistatore”, “Cuor di Leone” o “Terribile” definiscono la natura profonda di Guglielmo, che ha conquistato le isole che costituiranno la futura Gran Bretagna, di Riccardo, il mitico eroe delle crociate, o del saggio zar moscovita Ivan Vassilievic IV. (...) “Ricordate quella scena del *Monello*, in cui butto del cibo ai bambini di una famiglia povera come a dei pulcini?” Questa conversazione si svolge sullo yacht di Chaplin. Siamo suoi ospiti da tre giorni, sulle onde dell'oceano, nei pressi dell'isola Catalina, in mezzo a leoni di mare, pesci volanti e giardini sottomarini che si possono contemplare attraverso il fondo di vetro di alcune imbarcazioni appositamente predisposte.

“Charlie – the Kid. It seems fitting that the title of one of Chaplin's most popular films be next to his name: it helps to understand his essence, just like the nicknames “the Conqueror”, “Lionheart”, or “the Terrible” explain the profound natures of William, who conquered the islands that would become Great Britain, of Richard, the legendary hero of the Crusades, and of the wise tsar from Moscow, Ivan Vassilievic IV. (...)

“Remember that scene in *The Kid*, when I tossed food to a poor family's children like crumbs to pigeons?”

This conversation takes place on Chaplin's yacht, where we are guests for three days on the ocean's waves near Catalina Island, in the midst of sea lions, flying fish and marine gardens that can be contemplated through glass-bottomed boats.

“Well I did it on purpose, out of scorn. I never liked children”.

“Ebbene, l'ho fatto per disprezzo nei loro confronti. Non amo i bambini”.

L'autore del *Monello*, che ha fatto piangere mezzo pianeta per il destino di questo marmocchio abbandonato... non ama i bambini. È un “mostro”?!

(...) Lo yacht continua a dondolarsi. Il dondolio ricorda a Chaplin l'andatura ondeggiante degli elefanti. “Disprezzo gli elefanti. Una simile forza, e tanta docilità!...”

“Quale animale preferite?”

“Il lupo!”, la risposta è scaturita senza esitazione. E i suoi occhi grigi, e le sopracciglia e i capelli grigi, sembrano da lupo. (...) Un lupo.

Costretto a vivere in branco. E ad essere sempre solitario.

Come assomiglia a Chaplin! Sempre in conflitto con il branco. L'uno è il nemico dell'altro e ognuno è il nemico di tutti”.

Sergej M. Ejzenštejn, *Charlie the Kid* (1937) (estratto), in Id., *Charlie Chaplin*, SE, Milano, 2005

The author of *The Kid*, who made half the world cry for that poor abandoned urchin...doesn't like children. Is he a “monster”?!

(...) The yacht continues to rock. The rocking reminds Chaplin of the swaying movement of elephants. “I despise elephants. They're so strong but so docile!...”

“What animal do you like?”

“Wolves!” he replies without a moment's hesitation. And with his grey eyes, his grey eyebrows and grey hair he looks like wolf. (...) A wolf.

Forced to live in a pack. And to always be alone. Just like Chaplin! Constantly fighting with his pack. One is the enemy of the other and everyone is an enemy of everyone else”.

Sergej M. Ejzenštejn, *Charlie the Kid* (1937) (extract), in Id., *Charlie Chaplin*, SE, Milano, 2005

### THE IDLE CLASS Stati Uniti, 1921 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot e la Maschera di ferro*; Sog., Scen. e Mo.: Charles Chaplin; F.: Roland Totheroh; Scgf.: Charles D. Hall; Int.: Charles Chaplin (vagabondo/marito), Edna Purviance (moglie trascurata), Mack Swain (suo padre), Henry Bergman (vagabondo dormiente), Allan Garcia (il suo vicino sulla panchina/invitato), John Rand (giocatore di golf; invitato), Rex Storey (ladro/invitato), Lillian McMurray, Lillita McMurray [Lita Grey] (ragazze), Loyal Underwood (invitato); Prod.: Charles Chaplin per First National; Pri. pro.: 25 settembre 1921 ■ 35mm. D.: 24'55" a 21 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Roy Export Company Establishment ■ Musiche originali di Charles Chaplin eseguite dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna e dirette da Timothy Brock.

“Non riuscivo mai bene a capire che cosa pensava quella faccina con quei baffi neri, quegli occhi un po' abbaglianti da gatto, proprio leonino, la sveltezza con cui scappava dalle grinfie della polizia, questo suo modo un pochino proprio da gatto. Più avanti (...) mi è sempre rimasta l'impressione che non fosse vero l'aspetto pietistico, non fosse vero il sentimento di commozone che ispirava, perché in effetti questo vagabondo era felice, era felice come un animale, del gatto mi sembrava che avesse anche proprio la salute, l'agilità, qualche cosa di graffiante e anche l'inavvicinabilità. Insomma, con un gatto si può fingere un rapporto di simpatia, un rapporto di protezione, si può anche illudersi che il gatto ci veda come padroni, in effetti il gatto è un animale che se ne sta arroccato in una sua dimensione gattesca, felina, ed è il più inviccinabile tra gli animali. Ecco, Chaplin mi ha sempre affascinato anche da questo punto di vista: tutto quello che raccontava andava benissimo, mi commuoveva, mi faceva ridere; poi alla fine mi sembrava che si rinchiudesse in una sua dimensione, in una sua abitazione chiusa, inviccinabile, anche da re (...). Mi sembra che il vagabondo, la vittima, l'umiliato, il *tramp*, sia l'altra faccia di un aristocratico monarca, di un solitario, di un profeta, di un sacerdote, di un poeta, cioè qualcuno che vive in maniera distaccata, in solitudine se non in isolamento, la sua vita”.

Federico Fellini, intervista televisiva a cura di Giuseppe Vannucchi (estratto), RAI, Roma, 25 dicembre 1977

“I have never wholly succeeded in understanding what it was thinking, that face with the black moustache, those slightly sparkling cat's eyes, rather leonine, the speed with which he escapes from the clutches of the police, his bearing a little catlike. Earlier (...) I had always retained the impression that it was not really pietistic, it was not really the sentiment of deep emotion which inspired him, because in fact this vagabond was happy, was happy as an animal; it seemed to me that he had even the health, the agility, something biting, and even the invincibility of a cat. All in all, with a cat you can pretend a relationship of sympathy, a relationship of protection, you can even deceive yourself that the cat sees you as a master; in effect, the cat is an animal that cannot be sheltered in his cat-like, feline dimension, and he is the most unapproachable of animals. So, Chaplin also has always fascinated me from this point of view: everything that is said about him is fine, touches me, makes me laugh; then finally it seems to me that he shuts himself in a dimension of his own, in his closed habitation, an unapproachable dimension, unapproachable, even by kings (...) But it seems that the vagabond, the victim, the humiliated, the tramp, is the other face of an aristocratic monarch, of a solitary man, of a prophet, of a priest, a poet, someone who lives his own life, in detachment, in solitude if not in isolation”.

Federico Fellini, extract from a television interview by Giuseppe Vannucchi, RAI, Roma, 25 December 1977

**THE GOLD RUSH Stati Uniti, 1925 Regia: Charles Chaplin**

■ T. it.: *La febbre dell'oro*; Sog., Scen. e Mo.: Charles Chaplin; F.: Roland Totheroh; Scgf.: Charles D. Hall; Mu.: Carli Elinor, Max Terr, Gerard Carbonara, Charles Chaplin; Int.: Charles Chaplin (cercatore d'oro), Georgia Hale (Georgia), Mack Swain (Big Jim McKay), Tom Murray (Black Larson), Betty Morrissey, Kay Desleys, Joan Lowell (amiche di Georgia), Henry Bergman (Hank Curtis), Malcolm Waite (Jack Cameron), John Rand, Heinie Conklin, Albert Austin, Allan Garcia, Tom Wood (cercatori); Prod.: Charles Chaplin per United Artists; Pri. pro.: Hollywood, 26 giugno 1925 ■ 35mm. L.: 2400 m. D.: 87' a 24 f/s. Bn. ■ Da: Cineteca di Bologna e Roy Export Company Establishment ■ Restaurato dalla Photoplay Productions nel 1995 / Print restored by Photoplay Productions in 1995 ■ Musiche originali di Charles Chaplin eseguite dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, restaurate e dirette da Timothy Brock

Prima mondiale della partitura restaurata

“(…) Il film è uno dei più belli che il cinema ci abbia mai dati, è un'opera di poesia ed è quindi compiuta in sé, perfetta. Nata muta, muta deve restare. Da un punto di vista commerciale, magari potremmo tollerare la musica, in considerazione dei fatti che tutti i film muti un tempo venivano proiettati con l'accompagnamento del tradizionale pianino, ma il commento parlato è davvero insopportabile. Se si arriva a non udirlo è grazie al valore intrinseco dell'opera che rimane, con *Il circo*, la sintesi più completa dell'arte di Chaplin. Troppo si è parlato di questo lavoro perché si debbano tessere ancora le lodi; basti dire che, a distanza di anni, esso conferma una vecchia impressione: che qui Chaplin raggiunga con l'unità psicologica solita anche un'unità plastica d'eccezione. Il nemico d'ogni compiacenza formale ha qui composto una discreta, sobria sinfonia in bianco e nero che dalla fila dei cercatori d'oro sulla montagna alla silhouette del mimo nella bufera, al prodigioso arabesco del cuscino sventrato potenzia ancor più la straordinaria evidenza dei sentimenti. Ne rimane estraneo il finale, ma questo rimane estraneo anche alla solitudine umana di Charlot”.

Michelangelo Antonioni, “L'Italia libera”, 6 agosto 1944

“This is one of the most beautiful films of all time, it's a poetic piece and thus complete in and of itself, perfect. It was born a silent film and must remain so. From a commercial point of view perhaps we could put up with music, considering that all silent films were screened accompanied by the traditional piano, but spoken narration is truly unacceptable. We manage to ignore it thanks only to this film's intrinsic value, which, along with *The Circus*, is the most complete synthesis of Chaplin's art. This piece has been discussed at length and thus it's sufficient to say that an old impression is confirmed: herein Chaplin reaches not only his usual psychological unity but also an incredible plasticity. The enemy of all traditional conformity has composed a discrete, sober symphony in black and white, which, from the line of prospectors on the mountain, to the silhouette of the mime in the storm, to the wonderful arabesque of the slashed cushion, further strengthens the extraordinary clarity of emotions. The ending is extraneous, but so is the Little Tramp's state of human solitude”.

Michelangelo Antonioni, “L'Italia libera”, 6 August 1944

**MODERN TIMES Stati Uniti, 1936 Regia: Charles Chaplin**

■ T. it.: *Tempi moderni*; Sog., Scen., Mo. e Mu.: Charles Chaplin; F.: Roland Totheroh, Ira Morgan; Scgf.: Charles D. Hall, Russell Spencer; Int.: Charles Chaplin (l'operaio), Paulette Goddard (la monella), Henry Bergman (proprietario del caffè), Chester Conklin (meccanico), Stanley J. Sanford (Big Bill/operaio), Hank Mann, Louis Natheaux (i ladri), Allan Garcia (padrone della fabbrica), Lloyd Ingraham (il direttore della prigione), Stanley Blystone (sceriffo Couler), Sam Stein (caporeparto), Juana Satton (ragazza con bottoni), Jack Low, Walter James (operai), Dick Alexander (galeotto), Dr. Cecil Reynolds (cappellano del carcere), Myra McKinney (sua moglie), Heinie Conklin (operaio), John Rand (galeotto), Murdoch McQuarrie, Wilfred Lucas, Edward le Saint, Fred Maltesta, Ted Oliver, Edward Kimball; Prod.: Charles Chaplin per United Artists; Pri. pro.: New York, 5 febbraio 1936 ■ 35mm. L.: 2400 m. D.: 89' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment ■ Accompagnamento musicale di Charles Chaplin, diretto dal Maestro Timothy Brock, eseguito dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

“Una demitizzazione-modello dell'*homo technologicus*, l'ha fatta Charlot, in *Tempi moderni*, contrapponendosi ad esso nell'unico modo che pare possibile: ossia in qualità di superstiti di un'umanità pre-industriale. Entrato in fabbrica, Charlot contraddiceva la tecnica (e quindi la faceva rientrare nel suo mondo linguistico-espressivo) in quanto egli, sopravvivendo da un'altra civiltà, e conservandone le abitudini, metteva follemente e comicamente in risalto l'inespressività del mondo della tecnica. Il procedimento stilistico di *Tempi moderni*, a quanto mi risulta, non è stato ancora superato. Teoricamente, si potrebbe dire che tale contraddizione (l'espressività di Charlot contro l'inespressività delle macchine) andrebbe oggi ideologizzata, presentando l'uomo espressivo *non più* come sopravvivenza, ma

“Chaplin in *Modern Times* made a model-demythification of *homo technologicus*, opposing himself to it in the only way that appears possible; that is, as the survivor of a preindustrial humanity. Having entered into a factory Chaplin contradicted technology (and thus made it become part of his linguistic-expressive world), since he, surviving from another civilization and conserving its customs, madly and comically emphasized the inexpressiveness of the world of technology. The stylistic technique of *Modern Times*, in my opinion, has not been surpassed. Theoretically it could be said that such a contradiction (the expressiveness of Chaplin against the inexpressiveness of the machines) should be ideologized today by presenting the expressive man *no longer* as survival but as evolution: it was (a

come evoluzione: è stato (direbbe un manuale) il punto di vista dell'operaio – elaborato e complicato, per quel che ci riguarda, dallo scrittore – che ha proiettato nella realtà, demistificandola, l'industrializzazione capitalistica del mondo: dovrebbe dunque essere ancora il punto di vista dell'operaio a demistificare la tecnicizzazione”.

Pier Paolo Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto* (1965) (estratto), in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972

manual would say) the point of view of the worker – elaborated and complicated, so far as we are concerned, by the writer – who has projected into reality, demystifying it, the capitalistic industrialization of the world: so it should still be the point of view of the worker to demystify technicization”.

Pier Paolo Pasolini, *Comments on Free Indirect Discourse* (1965) (extract), in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972

## A COUNTESS FROM HONG KONG

Gran Bretagna-Stati Uniti 1966 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *La contessa di Hong Kong*; Sog., Scen. e Mu.: Charles Chaplin; F.: Arthur Ibbetson; Mo.: Gordon Hales; Scgf.: Robert Cartwright, Vernon Dixon; Su.: Michael Hopkins; Int.: Marlon Brando (Ogden Mears), Sophia Loren (Nataschia Alexandroff), Sydney Chaplin (Harvey Crothers), Tippi Hedren (Martha Mears), Patrick Cargill (Hudson), Margaret Rutherford (sig.ra Gaulswallow), Michael Medwin (John Felix), Oliver Johnston (Clark), John Paul (capitano), Angela Scoular (ragazzina della buona società), Peter Bartlett (steward), Bill Nagy (Crawford), Dilys Laye (commessa), Angela Pringle (una baronessa), Jenny Bridge, Maureen Russell (contesse), Charles Chaplin (un vecchio steward); Prod.: Jerome Epstein per Universal Pictures e Charles Chaplin per Chaplin Film Productions Ltd.; Pri. pro.: Londra, 2 gennaio 1967 ■ 35mm. L.: 3328 m. D.: 122'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Cinéma-thèque de Toulouse

A Chaplin si renderebbe “un cattivo servizio, se si continuasse a vedere in lui quel mostro sacro che è diventato sotto la spinta interna del suo mito. Ringraziamolo di offrirci un'occasione diversa e di presentarsi a noi, per l'ultima volta, sotto le sembianze furtive e bonarie di un cameriere di bordo. (...) La *Contessa* è allo stesso tempo più burlesco e più realista della maggior parte delle commedie statunitensi, e, meglio di queste, riesce a conciliare gli elementi incompatibili. Il burlesco sembra derivare non dalla volontà dell'autore che bruscamente si renderebbe conto del mutamento di registro, ma da un capriccio, e anche da una necessità delle cose stesse che, sotto l'effetto di una causa insolita, divengono *veramente* burlesche. Burlesco è il gesto dell'uomo che ha paura, perché la paura impone al gesto un ritmo che esce dalla norma: per esempio, in queste pazzie fughe che si verificano ad ogni apertura di porta. L'eccesso della recitazione non è un effetto di stile, ma il frutto di una contraddizione dell'essere umano che, spogliato della maschera sociale che gli serviva da seconda natura, pena a ritrovarsi egli stesso. Tutta la comicità della *Contessa* risiede nel crollo della facciata delle convenienze. Il tema non è nuovo, fu anche assai alla moda ai tempi di Capra, ma qui la verità che nasconde la menzogna quotidiana assume l'aspetto del falso per il nostro occhio abituato al falso. La paura o la lubricità rivestono forme fantastiche, inverosimili, perché giustamente ogni cosa naturale è, nel nostro mondo di artificio, una cosa inverosimile”.

Eric Rohmer, *La comtesse de Hong-Kong* (estratto), in André Bazin, Eric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1972

“We would do a bad disservice to Chaplin if we continued to see him as that sacred monster trapped by the internal impetus of his own myth. We can thank him for giving us a different occasion and for presenting himself to us, for the last time, in the furtive and amiable guise of a ship's steward. *Countess* is at once more burlesque and more realistic than the majority of American comedies, and better than these, succeeds in reconciling incompatible elements. The burlesque seems to derive not from the will of the author, suddenly noticed by the change of register, but from a whim, and by a necessity of the things themselves which, under the effect of an unusual cause, become *truly* burlesque. Burlesque is the action of a man who is afraid, because fear imposes upon action a rhythm which is out of the ordinary: for instance, in those mad flights that take place every time the door of the cabin is opened. The excess of the acting is not an effect of style, but the fruit of a contradiction in the human being who, stripping off the social mask which serves him as second nature, suffers in rediscovering himself. All the comedy of *Countess* lies in the crumbling of the façade of convenience. The theme is not new, it was even quite in fashion in the time of Capra, but here the truth which hides the daily lie assumes the aspect of false in our eyes which are accustomed to the false. Fear or lubricity take on fantastic, unlikely forms, because, justly, every natural thing is, in our world of artifice, an unlikely thing”.

Eric Rohmer, *La comtesse de Hong-Kong* (extract), in André Bazin, Eric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1972

## CHAPLIN E L'IMMAGINE / CHAPLIN IN PICTURES

**Mostra a cura di Sam Stourd ****Sala Borsa – Piazza Nettuno, 3 – Dal 1° giugno al 30 ottobre 2007**

“Charlot   a letto. Primo piano. Dorme. Pezzi di Charlot sparsi per la stanza. Si sveglia. Si mette a sedere sul letto. Ricomposizione dei frammenti. Sedia. Rivista cubista. Charlot scopre la pittura cubista. Stupore. Paragona oggetti e dipinti. Fissa una tubatura curva del gas. Timidamente, il tubo diventa una linea retta. Charlot si alza. Complicato. Le sue parti si ricompongono di nuovo. Si sbaglia e mette le braccia a posto delle gambe. Problemi con il cappello, momentaneamente quadrato... [al museo del Louvre] Incontro con la Gioconda. Silenzio. Pausa. Osservazione. Charlot ha fatto colpo. La Gioconda perde la testa. Guardandola, il volto di lei assume dei tratti cubisti, ma non per molto. Charlot si allontana sdegnoso... La Gioconda innamorata, lo segue con la sua cornice sotto il braccio per dichiarargli il suo amore ardente... Lui torna da lei e si scalda le mani al fuoco del loro amore. Lei arde d'amore, lui cerca di spegnere la fiamma soffiandoci sopra. Le fiamme si fanno quadrate. Si allontana. Furiosa, la Gioconda inghiotte le fiamme per uccidersi. Suicidio della Gioconda. Prende fuoco”.

Tra le molte gemme della mostra *Chaplin e l'Immagine* figura la sceneggiatura completa scritta da Fernand Léger agli inizi degli anni Venti per il cartone animato *Charlot cubiste*. Léger, che aveva scoperto Chaplin nel 1916 grazie ad Apollinaire, riusc  a terminare solo due sequenze del suo progetto che inser , nel 1924, in *Ballet mécanique*. Gli artisti delle avanguardie degli anni Venti e Trenta adoravano Chaplin. Da Mieczyslaw Barman a Varvara Stepanova, Erwin Blumenfeld (che arriv  a proclamarsi ‘Presidente Dada-Chaplinista’) a L szl  Moholy-Nagy: chi meglio di Charlot poteva incarnare lo slogan del circolo di Breton “bello come il fortuito incontro, su di un tavolo anatomico, di un macchina da cucire e di un ombrello”? Mentre le avanguardie scomponavano e ricomponavano il corpo di Charlot, esaltandone plasticit  e meccanicit , le classi operaie delle citt  ai due lati dell'Atlantico lo consumavano in massa, identificandosi nella comicit  ancora grezza delle comiche partorite dalla tradizione tardo ottocentesca del music-hall e della pantomima. Il successo di Chaplin fu immediato, planetario e trasversale a ogni classe sociale, trainato da un'unica, grande risata: “Ieri sera abbiamo proiettato un vostro film intitolato *The Rink*”, scrive nel gennaio del 1917 il direttore del Princess Theatre di Piqua, Ohio, alla Mutual Film Corporation, “le risate ininterrotte e gli schiamazzi del pubblico hanno danneggiato parte del locale: parte dell'intonaco si   staccato dal soffitto e un'area del pavimento ha ceduto. In anni di attivit  non ci era mai accaduto. Un giorno di proiezione ci   costato un'ingente somma di denaro in riparazioni. Alleghiamo il conto dello stuccatore e del falegname. Gradiremmo ricevere un assegno in risposta”.

**Exhibition curated by Sam Stourd ****Sala Borsa, 3 Piazza Nettuno, From 1 June to 30 October 2007**

“Charlie in bed. Close-up. He is asleep. Pieces of Charlie spread around the room. He wakes up. Sits up in bed. The pieces come together. Chair. Cubist magazine. He discovers Cubist paintings. Amazement. Compares objects and pictures. Stares at a curved gas pipe. The pipe shyly becomes a straight line. Charlie gets up. Complicated. The pieces come together again. He gets it wrong, putting the arms where the legs should be. Problems with the hat, momentarily square. [At the Louvre]. Encounters the Mona Lisa. Silence. Pause. Observation. Charlie's got a “bite”: Mona Lisa is crazy about him. He looks at her and gives her face a few Cubist touches. They don't last. Charlie moves on disdainfully. With her frame under her arm Mona Lisa follows, declaring that she is burningly in love with him. He turns and warms his hands at the flames of her love. She insists. He tries to blow the flames out. The flames become square. He moves on. Furious, Mona Lisa swallows the flames to kill herself. Mona Lisa's suicide. She catches fire”.

Among the many jewels in the exhibition “Chaplin in Pictures” is the complete screenplay written by Fernand L ger at the beginning of the 1920s for his animated cartoon *Charlot Cubiste* [Cubist Charlie]. L ger, who had discovered Chaplin in 1916 thanks to Apollinaire, succeeded in finishing only two sequences of the project, which he inserted into his film *Ballet mécanique* in 1924. The artists of the avant-garde of the 1920s and 30s adored Chaplin. From Mieczyslaw Barman to Varvara Stepanova, Erwin Blumenfeld (who proclaimed himself “Dada-Chaplinist President”) to L szl  Moholy-Nagy: who better than Charlot could incarnate the slogan of Breton's circle, “as beautiful as the fortuitous encounter on an operating table of a sewing machine and an umbrella”? While the avant-garde deconstructed and reconstructed Charlie's body, exalting its plasticity and mechanicalness, the urban working classes on both sides of the Atlantic consumed him *en masse*, identifying with his rough, freewheeling comedy, born of the music-hall tradition and pantomime of the late 19th century. Chaplin's success was immediate, worldwide and crossed every social class, it was drawn by one single, unifying laugh. “We presented your picture entitled *The Rink*, featuring Charles Chaplin last night” the director of the Princess Theatre in Piqua, Ohio wrote to the Mutual Film Corporation, “persistent laughter and shouting on the part of the audience brought down most of the house. The plaster fell off the ceiling and part of the floor sagged. We have been showing pictures many years without loss of life or damage to property... the result of one day's run has cost us considerable outlay in repairs. We enclose plasterer's and carpenter's bills. We would appreciate a check by return”.



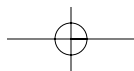
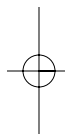
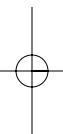
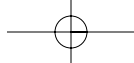
*Chaplin e l'Immagine*, curata da Sam Stourd   a partire dai materiali della famiglia Chaplin e arricchita da pezzi unici provenienti da collezioni private,   una mostra 'grande' per dimensioni e intenti. Lungo gli 800 m<sup>2</sup> del primo piano di Sala Borsa espone oltre 250 fotografie di scena e di famiglia, 19 postazioni video per un totale di quasi due ore di proiezioni – estratti di film celebri, documentari, film di famiglia, outtakes – manifesti di grande formato e riviste d'epoca, 9 registri stampa mai esposti prima, provenienti dagli Archivi di Montreux, album inediti del periodo Keystone... Attraverso un dialogo continuo tra immagini fisse e in movimento, la mostra offre uno sguardo attento e originale sulla nascita del mito e dell'immagine di Charlot e del suo creatore: dal debutto nella troupe di Karno, alla conquista dell'indipendenza artistica, da attore a cineasta a tutto tondo. Gli anni della maturit  espressiva coincidono con quelli della consapevolezza sociale, dell'impegno e della parola, che condurr  allo scollamento progressivo tra l'uomo e la sua maschera (la fine del muto, la morte di Charlot) e a quello tra Chaplin e l'America della caccia alle streghe. Fino all'epilogo, con l'esilio svizzero. L'apparente impostazione cronologica   solo un pretesto per mettere in diretta relazione la creazione, la ricezione e la trasformazione dell'immagine Chaplin all'interno del Novecento, e per riscoprirla oggi ancora lucente, viva e senza l'ombra di una ruga.

Cecilia Cenciarelli

*Chaplin in Pictures*, curated by Sam Stourd  , contains materials provided by the Chaplin family, further enriched by unique pieces from private collections. It is a 'great' exhibit, both in dimensions and intentions. The exhibit is over 800 m<sup>2</sup> long, occupies the entire first floor of the Sala Borsa and contains over 250 set and family photographs. There are 19 video areas for a total of almost two hours of screenings, including bits of famous films, documentaries, home movies and outtakes. There are oversize posters and magazines from the period, 9 previously unseen press books from the Montreux Archives, and rare albums from the Keystone period... Through a continuous dialogue between still and moving images, the exhibit offers an attentive and original look at the birth of the myth and the figure of the Little Tramp and of his creator: from his debut with the Karno troupe to his independent artistic success, from actor to true cineaste. The period of his maturity of expression coincides with a new sense of social consciousness, commitment and words, which slowly bring about the progressive coming apart of man and his mask (the end of silent films, the Little Tramp's death) and that of Chaplin and witch hunt-driven America. Up until the epilogue, with his exile to Switzerland. The seeming chronological order of the exhibit simply offers a pretext for contrasting the creation, reception and transformation of the image of Chaplin during the 20th century, and for rediscovering him today, still bright, alive and without a wrinkle.

Cecilia Cenciarelli





CENTO ANNI FA: I FILM DEL 1907  
100 YEARS AGO: THE FILMS OF 1907



CENTO ANNI FA: I FILM DEL 1907  
100 YEARS AGO: THE FILMS OF 1907

Il 1907 non è un anno importante per la storia mondiale. Non è accaduto quasi nulla. Un terremoto nella lontana Jamaica, un po' di diplomazia delle alleanze tra Francia, Inghilterra e Russia – un tranquillo anno della Belle Époque.

Il 1907 è invece un anno di massima importanza nella storia di cinema. Avviene un cambiamento decisivo: il film diviene un medium di massa. Questo è forse l'avvenimento più importante del 1907 nella storia mondiale. Agente principale dello sviluppo è la Pathé. Industrializza sistematicamente la fabbricazione di film e crea il noleggio dei film, un nuovo mercato accanto alla vendita delle copie. Il mercato del noleggio – nasce così la distribuzione – consente ai teatri cinematografici, ora in rapidissima espansione, di cambiare, ogni settimana il programma dei film. Se nel 1904 e 1905 il pubblico vedeva normalmente film girati un anno o anche due anni prima, nel 1907 la produzione e il consumo si sono quasi sincronizzati. *Geneviève de Brabant* per esempio, annunciato dalla Pathé nel supplemento di luglio, era in sala a Bologna già la prima settimana di quello stesso mese. Attraverso questo doppio mercato, i film raggiungono un pubblico sempre più vasto. D'ora in poi, il cinema, una sorta di prima "rete", consente a milioni di persone, in luoghi diversi nel mondo, di vedere, simultaneamente, le stesse immagini, vivendo le identiche esperienze virtuali. Avere vissuto in questi anni, con Internet, come una tecnologia diviene un medium di massa, ci consente di capire meglio la nascita, cent'anni fa, del cinema, come nuovo medium di massa.

Per alcuni anni il cinema fu veramente un medium di massa senza nessuna restrizione legale (tranne alcuni regolamenti di sicurezza, soprattutto le norme antincendio), accessibile a tutti, un'esperienza condivisa da ogni strato d'età, censo e di cultura. A questo pubblico eterogeneo di bambini, anziani, donne, uomini, sono rivolti programmi cinematografici eterogenei, composti da scene di generi tra loro molto diversi.

Conosciamo la gamma delle dodici serie di produzione della Pathé (le altre case di produzione usavano termini simili):

1. *scènes de plein air*, 2. *scènes comiques*, 3. *scènes à trucs et à transformations*, 4. *scènes de sports – acrobaties*, 5. *scènes historiques, politiques, militaires, d'actualités*, 6. *scènes grivoises*, 7. *scènes de danses et ballets*, 8. *scènes dramatiques et réalistes*, 9. *scènes de féeries et de contes*, 10. *scènes religieuses et bibliques*, 11. *scènes ciné-phonographiques*, 12. *scènes d'arts et d'industries*.

Sappiamo che i programmi cinematografici erano variegati, composti da quindici o più titoli, e che il fatto di passare, nello stesso programma, da un genere all'altro, era parte integrante dell'attrazione. Però mi pare che ancora non abbiamo percepito, nel cambiamento dei programmi e nella varietà delle serie di produzioni, i diversi gruppi di spettatori che guardavano assieme, nel baraccone o nella sala cinematografica, questi film.

Programma a cura di Mariann Lewinsky  
Programme by Mariann Lewinsky

1907 was not notable in world history. Nothing much happened. An earthquake in distant Jamaica, a few diplomatic negotiations between France, Great Britain and Russia – it was a quiet year in the beautiful Belle Époque.

But 1907 is of enormous significance in the history of the cinema. It is the year of a decisive change: film became a mass medium. And that is probably the most significant event of the year 1907 in world history.

The main factor in this development was the Pathé company, which systematically industrialised film production and created a rental market alongside the film sales market already in operation. Mass production and the rental market made it possible for the permanent cinemas to change their programme weekly and their number increased exponentially in 1907. And whereas audiences in 1904 or 1905 saw films which were one or two years old, in 1907 production and consumption were almost simultaneous. *Geneviève de Brabant*, for example, announced by Pathé in the *Supplément* of July 1907, was running in Bologna as early as the first week of July! A far bigger audience was reached via the now dual market, for both sales and rental. The first worldwide web, cinema allowed people in very different places around the globe to see exactly the same thing at the same time and to share the same virtual experiences. The fact that, with the Internet, we too have lived through the development of a technology into a mass medium gives us an immediate understanding of the situation of the new mass medium a hundred years ago.

Not constrained by any laws – the only regulations concerned safety, fire prevention and sometimes the volume of the music – the cinema was for a few years a genuine mass medium, accessible to all, a communal experience for all age groups. And it was this completely heterogeneous audience of children, women and men that was addressed by heterogeneous film programmes, made up from living pictures of the most varied genres.

We know the range of Pathé's twelve production categories (other companies used slightly different names): 1. *scènes de plein air*, 2. *scènes comiques*, 3. *scènes à trucs et à transformations*, 4. *scènes de sports – acrobaties*, 5. *scènes historiques, politiques, militaires, d'actualités*, 6. *scènes grivoises*, 7. *scènes de danses et ballets*, 8. *scènes dramatiques et réalistes*, 9. *scènes de féeries et de contes*, 10. *scènes religieuses et bibliques*, 11. *scènes ciné-phonographiques*, 12. *scènes d'arts et d'industries*.

We know the cinema programmes were made up of fifteen or more *pictures* switching from genre to genre, and such constant change is in itself an element of attraction and entertainment, but I do believe we need to extrapolate from the variety of films in the programmes and the range of production categories to conjure up the different groups among the mixed audiences which watched these films in the cinema tent or hall. We have not yet drawn a clear line from each film to its target audience. If we mentally establish these connections film by film, we

Non abbiamo ancora riferito ogni film al suo pubblico particolare. Quando stabiliamo i rapporti, film dopo film, di colpo ci possiamo immaginare l'esperienza del cinema all'epoca, le relazioni tra schermo e pubblico. Nel programma si susseguono film, che interessano o annoiano questo o quel gruppo di spettatori e alcuni film piacciono a tutti. Così, durante uno spettacolo, l'interesse di uno spettatore individuale oscilla (comparabile alla lettura di un quotidiano, dove alcuni leggono con attenzione la politica estera, altri la parte economica, il supplemento sulla moda è diretto a un determinato gruppo, e a tutti interessano i *fait divers*). I motivi, i contenuti, le attrazioni della cinematografia delle origini ci sembrano più funzionali e più *espressivi*, quando li pensiamo diretti al loro pubblico più interessato. La sua ricchezza caleidoscopica non è casuale, è un sistema. Il fatto che i film fossero brevi, consentiva un cambiamento sufficientemente rapido per offrire in un programma sufficiente divertimento a ogni gruppo di spettatori. Forse questo spiega perché la lunghezza massima dei film rimanesse stabilmente per diversi anni attorno ai 300-400 metri.

Più tardi, il cinema sarà una sfera accessibile solo agli adulti (come la sessualità), una delle esperienze che separano i grandi dai piccini. Nel 1907 al contrario, il cinema era uno spazio e un'esperienza condivisa da adulti e bambini, e i film per i piccoli avevano uno spazio importante. Questa diversa complessità ha certamente complicato le considerazioni storiche sul cinema precedente il 1910. Vi era qualcosa di strano.

La sezione "Cento anni fa" quest'anno comprende nove programmi in due parti. I primi cinque sono sistematici-storici: Bologna 1907, Pathé 1907, due cinematografie nazionali (quella italiana e quella inglese nel 1907) e la collezione Joye, il più grande fondo del periodo 1905-1913. La seconda parte consiste di quattro programmi creati da aspetti e temi che mi si sono imposti dopo aver visionato circa duecento film del 1907.

È da cinque anni che, ne Il Cinema Ritrovato, esiste questa sezione, ma quest'anno, durante la preparazione, è emerso un problema in più: lo spazio che il festival aveva accordato alla sezione (le abituali otto ore, una al giorno) non era più sufficiente (a questo proposito basti ricordare che la Pathé ha, in un anno, quasi raddoppiato la produzione, che passa dai 23.000 metri di pellicola negativa utilizzata nel 1906 a 43.000 metri nel 1907 e la lunghezza media dei film è di 129 metri contro i 67 metri del 1905, cifre che conosciamo grazie al lavoro di Henri Bousquet e Laurent Le Forestier). Il festival ha fatto il possibile per accogliere più programmi, ma quest'anno ho dovuto rinunciare a molti film che avrei voluto mostrare, per esempio a un programma intitolato "Tratto-Punto" (i "tratti", film ad inseguimento, abbastanza lunghi e in bianco e nero, alternandoli a *scènes à trucs* brevi e colorati, i "punti") e un altro intitolato "Déjà-vu" con la prima parte del programma costituita da cinque film replicati nella seconda parte con cinque film diversi, ma molto simili.

108 cortometraggi danno più lavoro organizzativo di 108 lungometraggi, e vorrei ringraziare di cuore tutti gli archivi, istituzioni e

can suddenly perceive with great clarity the historical cinema experience, the interplay between the screen and the audience. Films succeed each other in the programme, and they will appeal to, or bore, first one group then another and some will appeal to all – and each individual's interest will fluctuate through the course of the show (just as in a newspaper some will attentively read about domestic politics but not the economy, the fashion coverage will address specific groups while all will dip into the "news in brief"). The motifs, contents and attractions of the early cinema in their kaleidoscopic abundance seem to us more functional and somehow stronger in their expression if we imagine them directed at their most interested group of viewers. And the shortness of the films allowed rapid change, so that a programme could offer enough interesting material for all the audience groups. (This could explain why the maximum length of films remained stable for several years at 300-400 metres.)

While the cinema later became a sphere which was only accessible to adults (like sexuality), and thereby became one of those experiences which divided children from adults, in 1907 it was the very opposite: there was one communal sphere for both big and small, and children's films had a strong presence in the mix. This varied mix surely caused extra confusion to later assessments of this already confusingly *strange pre-1910* cinema.

The "A Hundred Years Ago" section this year consists of nine programmes in two groups. The first five programmes are systematic and historical: Bologna 1907, Pathé 1907, two national cinematographies (Italy 1907 and Great Britain 1907) and the Joye Collection, the biggest historical collection of the years 1905-1913. The second half consists of four programmes built around some clusters and themes which emerged from viewing about 200 films.

This section is taking place for the fifth time and the changes since 1903 – many more films and much longer films – became obvious in selecting the programmes for the festival: the material just would no longer fit into the allotted time of an hour a day. (Pro memoria: Pathé used 45,000 metres of negative stock in 1907 as compared to 23,000 metres in 1906, and the average length of its films was 129 metres in 1907 as compared to 67 metres in 1905, as we know thanks to Henri Bousquet and Laurent Le Forestier.) The Festival kindly did give this section some extra time, but I still had to leave a lot out, such as a programme entitled "Dashes and Dots" (longish, black and white chase films, the "dashes", alternating with short *scènes à trucs* in colour, the "dots") and a programme entitled "Déjà vu" (consisting of a short programme of five films, which would then have been run a second time with five different but extremely similar films).

108 short films make more trouble and work than 108 feature films, and I would like to express my heart-felt thanks to all the archives, institutions and individuals involved for their help in this complex undertaking. Special thanks are due to Roland

persone che mi hanno aiutato a realizzare quest'impresa complicatissima. In particolare ringrazio Roland Cosandey, Bryony Dixon, Giovanni Lasi, Stéphanie Salmon, Luigi Virgolin e la Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé per la loro partecipazione con interventi e documenti alla sezione. Le loro conoscenze e la loro collaborazione mi ha consentito di concepire il programma nella sua forma attuale. Tutti i film di produzione Pathé o Gaumont sono proiettati con l'amabile concessione di Gaumont Pathé Archives.

I programmi riportati nel catalogo possono subire leggere variazioni.

Ritorniamo per un attimo al nostro tranquillo 1907. Sembra ci fossero degli "Évènements au Maroc", l'ultimo film della sezione. Che cos'erano, questi avvenimenti? In marzo un medico francese, sospettato di essere una spia, fu ucciso a Marrakesh, di conseguenza la Francia e la Spagna occuparono con le loro truppe il Marocco – uccisero circa mille marocchini –, e ripartirono il paese tra loro come avevano pianificato sin dal 1904. La Francia "pacificava" il Marocco, trasformandolo, nel 1912, in un "protettorato". Soltanto nel 1956 il Marocco riuscì a riconquistare la sua indipendenza.

Mariann Lewinsky

Cosandey, Bryony Dixon, Giovanni Lasi, Stéphanie Salmon, Luigi Virgolin and the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, who have all generously contributed their precious time, knowledge and documents.

All Gaumont and Pathé titles are being shown with the kind permission of Gaumont Pathé Archives.

Please note that there may be some small changes to the published programme.

Back once more to our peaceful 1907. There seem to have been some "Évènements au Maroc" (the last title in our programme). What sort of *événements*? In March of that year a doctor in Marrakech suspected of being a French spy was killed, whereupon France and Spain sent troops, who killed about a thousand Moroccans, and divided up the land between them as they had been planning to do since 1904. France "pacified" the country and in 1912 set up a "protectorate". Not until 1956 did Morocco regain its independence.

Mariann Lewinsky

## PROGRAMMA 1 – CENT'ANNI FA A BOLOGNA / PROGRAMME 1 – BOLOGNA, 100 YEARS AGO

**Parte prima: Film proiettati a Bologna tra il 30 giugno 1907 e il 7 luglio 1907**

**Programma composto da film in programmazione a Bologna cent'anni fa, durante la settimana dal 30 giugno al 7 luglio 1907**

### Il cinematografo a Bologna nel 1907

Il corrispondente della neonata "Rivista fono-cinematografica" di Milano, nell'aprile del 1907, lamentandosi della scarsa offerta di sale cinematografiche a Bologna, si consola con l'unica eccellenza felsinea del settore, quella ditta Rocca fabbrica di piani melodici destinati ad allietare tutti i cinematografi all'estero. Di lì a poco su "Bologna d'oggi", un giornale di impronta umoristica, nella rubrica dedicata alle segnalazioni teatrali fa capolino la litania dei cinematografi: "Ideal, Marconi, Radium, Sempione. Ritrovi affollati sempre perché vi si può passare la sera divertendosi e si corre l'alea di trovare qualche... pizzicotto... Bei quadri, nuovi, fermi, chiari". Vi emana una certa aria licenziosa *d'antan*, la stessa proveniente dalle note di Carlo Musi, leggendario cantore dialettale della vecchia Bologna. In breve, con l'inaugurazione del già citato Radium, del Centrale e del Cinematografo della Borsa il pubblico cittadino consacrerà la sala cinematografica come pratica culturale ormai popolare e consolidata, frequentando tra gli altri i titoli delle produzioni italiane e internazionali più significative dell'annata. Le frequenti e puntuali comunicazioni dei direttori di sala, gli slogan promozio-

**Part One: Films screened in Bologna from June 30<sup>th</sup> 1907 to July 7<sup>th</sup> 1907.**

**Program composed of films showing in Bologna 100 years ago, during the week of June 30<sup>th</sup> to July 7<sup>th</sup> 1907**

### Cinema in Bologna in 1907

In April 1907 the correspondent of the new Milanese newspaper "Rivista fono-cinematografica" complained about the scarcity of cinemas in Bologna, his only Bolognese consolation in the sector being the excellent company Rocca, which produced pianos destined to gladden foreign cinema audiences. This was soon followed by a litany of responses from cinematographers that appeared in the theater section of "Bologna d'oggi", a humoristic newspaper: "Ideal, Marconi, Radium, Sempione. They're always full because one can spend an entertaining evening and run the risk of... a pinch... Lovely pictures, new, steady, clear". There is a certain old fashioned licentious air in these words that can also be found in the legendary Bolognese-dialect singer-songwriter Carlo Musi's notes. With the inauguration of the Radium, the Centrale and the Cinematografo della Borsa, cinema was consecrated as a popular and well-established cultural practice, and in fact the most important international and Italian films of the year 1907 were indeed shown in Bologna. The frequent and punctual press releases given by cinema owners, the advertisements printed in newspapers and the innovative publicity graphics were signs of

nali sulla carta stampata, le innovative soluzioni di grafica pubblicitaria testimoniano di questo panorama strutturale e gestionale in rapida trasformazione, del crescente bisogno di visibilità all'interno di un'ottica concorrenziale e di una maggiore attenzione all'aspetto mediatico-comunicazionale del fenomeno. Tutto ciò si ripercuote in positivo sulla qualità della programmazione, sulle modalità di circuitazione dei film, sulla scelta di ampio respiro di allacciare partenariati con altre realtà nazionali. Accanto allo spettacolo inteso in senso moderno sopravvivono con successo altre tipologie di consumo, dai caffè concerto ai teatri, dagli esercizi stagionali agli ambulanti. Com'è vero che attorno alle proiezioni luminose ruota un lessico – rappresentazioni del “melocinephonos”, accompagnamenti al “taumatofono”, numeri di “cosmografia”, “cine-parlante” – che restituisce uno spettro vario e sfumato del fatto cinematografico.

Luigi Virgolin

the rapidly changing structural and operational panorama, of the growing need for visibility within a competitive market, and of closer attention to the media-communications aspect of the phenomenon. All of this was quite positive for the quality of the films shown, the way in which films were circulated, and the ingenious decision to create partnerships with other cinemas on the national level. Cinema's modernity brought with it the success of other related types of consumerism, from *café-concerts* to theatres, from seasonal to travelling shows. The same goes for the terminology surrounding film – from “*melocinephonos*” shows, accompanied by a “*taumatophone*”, to “*cosmographic*” numbers, to “*cine-parlante*” – which add a varied and colourful spectrum to the world of cinema.

Luigi Virgolin

1907

**Introduzione a cura di / Introduction by Marianne Lewinsky, Luigi Virgolin, Nikolaus Wostry**

**I MOMENTI NERI DELLA SIGNORA** Francia, 1907

■ T. or.: *Madame a ses vapeurs*; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 73 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Française

**IL VARO DELLA CORAZZATA “ROMA” (ALLA SPEZIA)** Italia, 1907 Regia: [Filoteo Alberini]

■ Prod.: [Cines] ■ 35mm. L.: 100 m. D. 5'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cineteca Italiana

**GENOVIEFFA DI BRAGANZA** Francia, 1907

■ T. or.: *Geneviève de Brabant*; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 192 m. D.: 10'30" a 16 f/s. Col. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

**LA CINTURA ELETTRICA** Francia, 1907

■ T. or.: *La ceinture magnetique*; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 142 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Française

**LO SCARABEO D'ORO** Francia, 1907 Regia: Segundo de Chomón

■ T. or.: *Le scarabée d'or*; F. e Trucchi; Segundo de Chomón; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 48 m. D.: 3' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

**Parte seconda: “Uno spettacolo un po' troppo piccante”**  
**Films piquants della Saturn-Film Austria**

Dopo uno “spettacolo un po' troppo piccante” al Cinematografo Sempione la Questura di Bologna ordinò il sequestro delle pellicole. Con ogni probabilità si trattava di produzioni Saturn-Film. La Saturn-Film di Vienna esistette dal 1906 al 1911 e fu la prima casa di produzione austriaca. Da metà del 1906 in poi, il giovane fotografo Johann Schwarzer produceva nel suo atelier fotografico *films piquants*; già nel 1907 distribuiva con molto successo sul mercato internazionale, attraverso il catalogo, venti titoli. Occupava una nicchia di mercato – la Pathé aveva concluso definitivamente nel 1908 la produzione di *scènes grivoises*. Mentre Pathé produceva scene che mostravano piuttosto dell'elegante intimo femminile, nei Saturnfilm si potevano ammirare dei veri nudi di donne. Forse per questo la ditta concluse la sua attività nel 1911 quando la polizia viennese sequestrò gran parte dei film di Johann Schwarzer.

**Part Two: “A show a bit too naughty”**  
**Saturn Film Austria's films piquants**

In the Cinematografo Sempione in Bologna, after a “show a bit too naughty” the films were confiscated by police order. These were most probably Saturn Film productions. Saturn Film was a production company in existence from 1906 to 1911 – the very first in Austria, in fact. From mid-1906 the young photographer Johann Schwarzer was producing saucy films in his photographic studio in Vienna and already in 1907 was offering internationally, and with considerable success, a catalogue of twenty *films piquants*. He was filling a gap in the market, since Pathé completely ceased production of *scènes grivoises* in 1908. Whereas the Pathés were basically fashion shows of elegant ladies' underwear, the Saturn films featured the real thing, naked women. The business folded in 1911, when the police confiscated most of the company's stock.

**LE COUCHER DES MARIÉS** Francia, 1907

■ T. ted.: Das Schlafengehen der Neuvermählten; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

**BADEN VERBOTEN** Austria, 1907

■ T. it.: Vietato nuotare; Prod.: Saturn-Film ■ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

**SKLAVENMARKT** Austria, 1907

■ T. it.: Mercato di schiavi; Prod.: Saturn-Film ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

**IM MALATELIER** Austria, 1907

■ T. it.: Nell'atelier del pittore; Prod.: Saturn-Film ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

**EINE MODERNE EHE** Austria, 1907

■ T. it.: Un matrimonio moderno; Prod.: Saturn-Film ■ 35mm. L.: 107 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

**DAS EITLE STUBENMÄDCHEN** Austria, 1907

■ T. it.: La cameriera vanitosa; Prod.: Saturn-Film ■ 35mm. L.: 62 m. D.: 3'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

**EINE SCHWIERIGE BEHANDLUNG** [Austria], ?

■ T. it.: Una terapia difficile ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

**BEIM FOTOGRAFEN** Austria, 1907

■ T. it.: Dal fotografo; Prod.: Saturn-Film ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

**PROGRAMMA 2 – PATHÉ 1907 – L'INDUSTRIALIZZAZIONE E IL CONTROLLO DEI MERCATI**  
**PROGRAMME 2 – PATHÉ 1907 – MASS PRODUCTION AND NEW MARKETS**

La Pathé, nel 1907, dominava a tal punto il mercato internazionale da non dover nemmeno combattere la concorrenza della Gaumont, dell'Eclipse o della Vitagraph: semplicemente aumentava continuamente il suo strapotere. Oggi abbiamo le cifre della crescita costante del volume degli affari e dei ricavi (+521% dal 1905 al 1908) e conosciamo quanto si svilupparono i diversi generi cioè le serie di produzione. Nel 1907, le *scènes dramatiques* avevano raggiunto il 22,5% della produzione annuale (cioè della pellicola negativa usata).

Non tutte le *scènes comiques* del 1907 ci sembrano oggi comiche, ma spesso si ride veramente. Neonati volano per aria come palloni da calcio, mobili vengono distrutti con entusiasmo esilarante, Little Tich, con la sua faccia da vecchio, ci lancia, attraversando cent'anni, uno sguardo da cocotte: la meccanica dell'effetto comico funziona sempre, con precisione. Le *scènes d'arts et d'industries*, un nuovo genere che si afferma nel 1907, ci fa entrare in un mondo del lavoro – ancora in gran parte manuale – e ci si lascia volentieri incantare dalla magia del viaggio nel tempo.

E le *scènes dramatiques*, genere di successo del 1907? Non ci commuovono veramente. Non ci mostrano quello che conosciamo, e aspettiamo: non scatta un'empatia coinvolgente con un personaggio e le trame basate su una tipologia (l'orfano, il vecchio mendicante) e un repertorio generale di colpa e perdono, di rimor-

Société Pathé Frères dominated the market in 1907 by such a margin that it did not even compete with rivals such as Gaumont, Eclipse and Vitagraph – it just went on increasing its lead. We have figures documenting Pathé's incredible annual increase in turnover, profit (+521% from 1905 to 1908) and length and quantity of films as well as figures demonstrating the shift in significance of the various genres. In 1907, *scènes dramatiques* already totalled 22.5% of annual production.

We do not find all the *scènes comiques* of 1907 very comic, but sometimes we really have to laugh. Babies fly through the air like footballs; furniture is enthusiastically demolished; Little Tich shoots a coquettish look from his old man's face out to us: the mechanism of the comic effects still functions impeccably a hundred years later. The *scènes d'arts et d'industries*, a new genre in 1907, afford us a glimpse of a pre-industrial world of work, and we succumb willingly to the magic of time travel.

And how about the *scènes dramatiques*, the hit genre of 1907? They do not touch us immediately, they do not offer what we are looking for: we do not feel empathy with fictional individuals here. Their mechanisms do not work anymore: plots dealing in stereotypes (the orphan, the beggar, the gipsy) and a repertoire of universal human concerns such as guilt and forgiveness, revenge and regret, industriousness and magnanimity. Many are adventure tales for children, with faithful dogs and



so, vendetta o nobiltà di cuore sono meccanismi che non funzionano più. Altre sono storie d'avventura per bambini, con cani fedeli e banditi pericolosi, poliziotti e pellerosse. Per noi, più attraenti dei contenuti, sono gli elementi visuali – le *scènes dramatiques* della Pathé eccellono sempre nel loro senso di bellezza pittorica con la quale creano, da scenografie naturali, composizioni magnifiche che spesso rimandano allo stile Liberty dell'epoca. Mariann Lewinsky

### La Fondation Jérôme Seydoux – Pathé

La Fondation Jérôme Seydoux – Pathé si prefigge di salvaguardare e promuovere il patrimonio culturale legato alla Pathé e all'attività cinematografica che ne derivava. È un centro di ricerca sulla storia del cinema essenzialmente attraverso la storia della Pathé.

Creata nel 1896, primo gruppo cinematografico mondiale fino alla guerra 1914-1918, Pathé ha sempre giocato un ruolo di primo piano. Nel corso della sua lunga storia, la società ha riunito un'importante collezione di manifesti, di foto, di macchine da presa e di proiettori, di materiale promozionale e di documenti (contratti, corrispondenze, documenti sociali, amministrativi, finanziari...). Questa collezione offre un'illuminazione preziosa sia sulla storia del cinema che su quella di un'azienda del XX secolo.

La Fondation Jérôme Seydoux – Pathé arricchisce, valorizza e rende accessibile questa collezione ai ricercatori, agli studenti, agli storici e al pubblico interessati in forme diverse: nei suoi locali, con esposizioni, conferenze, pubblicazioni e partecipazioni alle attività degli universitari.

Stéphanie Salmon, responsabile delle collezioni storiche

dangerous robbers and policemen pursuing them. However, what does reach us time and again is the visual impact of the Pathé *scènes dramatiques*, their superb pictorial style. With an unfailing sense of beauty, their exterior shots transform the natural scenery into sophisticated compositions. They relate in their graphic effect to art nouveau and the painting style of the period.

Mariann Lewinsky

### The Jérôme Seydoux – Pathé Foundation

The Jérôme Seydoux – Pathé Foundation was established to safeguard and protect the cultural legacy linked to Pathé and the cinematographic work that it was a part of. It is a research center for the history of cinema as seen through the history of Pathé.

Created in 1896 and the first worldwide cinematographic industrial group until the 1914-1918 war, Pathé has always held an important role. Over the course of its long history, Pathé put together an important collection of posters, photos, cameras and projectors, promotional materials and documents (contracts, correspondence, social, administrative and financial documents...). This collection sheds a precious light on both the history of cinema and that of a 20<sup>th</sup> century company.

The Jérôme Seydoux – Pathé Foundation enlarges and promotes this collection and makes it available to researchers, students, historians and the general public in various ways: in its spaces, through exhibitions, conferences, publications and participation in university student activities.

Stéphanie Salmon, director of the historical collections

Introduzione di / Introduction by Stéphanie Salmon, Fondation Jérôme Seydoux – Pathé e Mariann Lewinsky

Parte prima: Racconti di pericoli e virtù – *Scènes dramatiques* / First Part: Tales of Danger and Virtue – *Scènes dramatiques*

### ÉTABLISSEMENTS PATHÉ FRÈRES Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 32 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cineteca di Bologna

### LES DEUX SOEURS Francia, 1907 Regia: [Albert Capellani]

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 195 m. D.: 9'30" a 18 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

### LE BAGNE DES GOSSES Francia, 1907

■ T. ol.: De Kindergevangenissen; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 196 m. D.: 11' a 16 f/s. Col. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

### LE PETIT JULES VERNE Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. ■ Da: Archives Françaises du Film

### LES APACHES DU FAR-WEST Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 187 m. D.: 10' a 16 f/s. Col. ■ Da: Archives Françaises du Film

### LES FAUX-MONNAYEURS Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

### LA GRÈVE DES NOURRICES Francia, 1907

■ Sog.: André Heuzé; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 184 m. D.: 10' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cineteca di Bologna

**Parte seconda: Al lavoro – Scènes d'arts et d'industrie / Parte seconda: At work – Scènes d'arts et d'industrie****FABRIQUE DE CHAPEAUX DE PAILLE À FLORENCE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

**LE CHAPEAU DE MADAME** Francia, 1907

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

**L'INDUSTRIE DE LA BOUTEILLE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30'' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Film and Television Archive, Coll. Joye

**PAIN À LA CAMPAGNE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Film and Television Archive, Coll. Joye

**WORK MADE EASY** Stati Uniti, 1907

■ Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 141 m. D.: 5' a 24 f/s. Col. ■ Da: Archives Françaises du Film

**LA LUTTE POUR LA VIE** Francia, 1907 Regia: Lucien Nonguet

■ T. it.: La lotta per la vita; T. ol.: Een kostbaar andeken; Sog.: André Heuzé; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 275 m. D.: 15' a 16 f/s. Col. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

**PROGRAMMA 3 – ITALIA 1907 LE AMBIZIONI DI GRANDEUR DEL CINEMA ITALIANO****PROGRAMME 3 – ITALY 1907, ITALIAN MOVIE LONGS FOR GRANDEUR**

“Era un concorrente eccezionalmente forte che si accampava di fronte alla Francia, che a quel tempo conservava quasi in esclusiva l'industria da lei stessa creata.” (“Ciné-Journal”, 1911) Il rispetto con cui Victorin Jasset ricorda l'arrembante esordio della cinematografia italiana sui mercati internazionali è del tutto giustificato: fin dai primi anni di attività le maggiori case della penisola lanciano la sfida alle più blasonate concorrenti francesi senza timori reverenziali. In particolare nel 1907 il panorama produttivo italiano si arricchisce di nuovi soggetti imprenditoriali (tra cui la Società F.lli Pineschi, l'Aquila Films, la Carlo Rossi & C.) che affiancano la Cines e l'Ambrosio in una aggressiva politica di esportazione. È una lotta impari in cui le case italiane devono rivaleggiare non solo con i colossi della Star, della Gaumont e dell'onnipotente Pathé, ma anche con neonate realtà produttive (Eclipse, Lux ed Eclair), all'esordio proprio tra il 1906 e 1907, che, al pari dei competitori italiani, aggrediscono fin da subito i mercati internazionali. In questa guerra di posizione le società italiane, senza alcuna remora sciovinista e secondo le proprie possibilità, tentano di conformarsi proprio a quel modello francese fino allora dimostratosi vincente, e così prendono a imitare le case transalpine (...soprattutto la Pathé) nella selezione dei soggetti, nelle modalità di realizzazione, nelle strategie di vendita. La disputa commerciale si acuisce ulteriormente per le dirette ingerenze delle Case italiane nell'ambito produttivo francese: “Ci onoriamo partecipare ai nostri clienti che abbiamo affidata la direzione artistica del nostro teatro di posa al sig. Gaston Velle già della compagnia di Cinematografi Pathé Frères di Parigi”. Con queste parole Adolfo Pouchain, amministratore unico della Cines,

“It proved to be a truly exceptional competitor for France, which at the time held almost complete monopoly over the industry it had created.” (“Ciné-Journal”, 1911) The respect with which Victorin Jasset speaks of the sudden arrival of Italian cinema on the international market is completely justified: the major Italian cinema production companies challenged their most famous French rivals without hesitation from their early years on. The Italian production panorama in 1907 saw the birth of new companies (including Società F.lli Pineschi, Aquila Films, Carlo Rossi & C.), which were side by side with Cines and Ambrosio in their aggressive exportation strategies. It was an unbalanced battle in which Italian production companies were up against not only the colossals Star, Gaumont and the omnipotent Pathé, but also new companies like Eclipse, Lux and Eclair, which debuted in 1906 and 1907 and like their Italian competitors, immediately aimed at an international market.

In this battle the Italian companies left behind any patriotic qualms and, according to their capabilities, tried to conform to the French model that had been so successful. They began to imitate their neighbours beyond the Alps (...especially Pathé) in their choice of subjects, their mode of filmmaking, and in their sales strategies. The competition was increased by Italian production companies' direct interference with the French production scene: “We are proud to inform our clients that we have entrusted the artistic direction of our studio to Mr. Gaston Velle, formerly of the Cinematografie Pathé Frères of Paris.” With these words Adolfo Pouchain, managing director of Cines,

aveva inaugurato nel 1906 una consuetudine che sarebbe continuata negli anni a seguire: nel 1907 altri dirigenti italiani, consapevoli della superiorità professionale delle maestranze francesi e incuranti delle reazioni della potente casa di Vincennes, continuano la spregiudicata campagna di assunzioni: la Carlo Rossi & C. strappa alla Pathé Charles Lépine, che sbarca a Torino con gli operatori Raul Compte e Georges Caillaud, mentre l'Ambrosio si assicura le prestazioni di due prestigiosi tecnici come Eugène Planchat e Ernesto Zolligher, entrambi figure di primo piano della stessa Pathé Frères. In quest'ottica di acquisizione di competenze dalla Francia, la Cines nel 1907 incrementa ulteriormente le proprie potenzialità industriali assicurandosi la tecnologia per la produzione di pellicola vergine dalla Société Anonyme des Celluloses Planchon. Il processo di imitazione/sottrazione messo in atto dalle case italiane darà i suoi frutti, a danno soprattutto di quella cinematografia francese assunta provvidamente quale esempio referenziale: un terzo dei 115 film a soggetto prodotti in Italia nel 1907 verrà distribuito anche all'estero e almeno la metà delle pellicole esportate raggiungerà gli schermi di Francia. Come ci ricorda di nuovo Jasset: "L'Italia divenne per noi [francesi] una concorrente tra le più temibili". In verità l'inaspettata crescita della cinematografia italiana mostrerà ben presto limiti strutturali e carenze organizzative, ma nel 1907 l'ascesa pare costante e inarrestabile. L'obiettivo è in vista: la conquista dei mercati del mondo al grido di "Viva l'Italia" – o meglio – "Vive l'Italie!".

Giovanni Lasi

inaugurated what would become a popular trend in the following years. In 1907 other Italian producers, aware of the professional superiority of their French colleagues and heedless of the reaction of the powerful production company Vincennes, continued their aggressive hiring campaign: Carlo Rossi & C. brought Charles Lepine (and with him the cameramen Raul Compte and Georges Caillaud) to Turin, snatching them away from Pathé, Ambrosio hired the two prestigious technicians Eugène Planchat and Ernesto Zolligher, both important figures at Pathé Frères. In 1907, in that same vein of acquiring skills from France, Cines further increased its industrial potential by ensuring the technology for the production of raw film from the Société Anonyme des Celluloses Planchon. This process of imitation/appropriation would prove fruitful, especially in France itself: one third of the 115 films produced in Italy in 1907 was distributed abroad and at least half of these were screened in French cinemas. As Jasset says: "For us [the French] Italy became one of our most feared competitors". The unexpected growth of Italian cinema would soon prove structurally limited and lacking in organization, but in 1907 its ascent seemed constant and unstoppable. The goal was in sight – conquering the world markets under the motto "Long live Italy" – or better – "Vive l'Italie!".

Giovanni Lasi

### **UN VIAGGIO AL CHACO** Italia, 1907 Regia: Roberto Omegna

■ T. ted.: Ein Ritt durch Chaco, Sudamerika; Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 95 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive

### **IL CUORE PIÙ FORTE DEL DOVERE** Italia, 1907

■ T. ted.: Das Herz stärker als die Pflicht; Prod.: Rossi & C. ■ 35mm. L.: 159 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Cineteca Nazionale, per concessione dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema

### **UN TESTAMENTO ORIGINALE** Italia, 1907 Regia: Giovanni Vitrotti

■ Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 9' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cineteca di Bologna

### **IL VARO DELLA CORAZZATA "ROMA"** Italia, 1907 Regia: [Giovanni Vitrotti?]

■ Prod.: [S.A. Ambrosio?] ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cineteca Italiana

### **CACCIA ALLO STAMBECCO** Italia, 1907 Regia: Carlo Rossi

■ Prod.: Rossi & C. ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Film

### **L'UOMO TORPEDINE** Italia, 1907

■ T. ing.: The Electric Sword; Prod.: Rossi & C. ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 6' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cineteca Nazionale ■ Restaurato dalla Cineteca Nazionale, i colori sono stati ricostruiti con il metodo Desmet

### **UN DRAMMA GIUDIZIARIO A VENEZIA** Italia, 1907

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 228 m. D.: 12'30" a 16 f/s. Col. ■ Da: Cineteca di Bologna

### **LES PÊCHERIES DE THON EN SICILE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive

**PROGRAMMA 4 – LA COLLEZIONE JOYE / PROGRAMME 4 – THE JOYE COLLECTION**

Affidata alla National Film and Television Archive di Londra nel 1976, la collezione Joye è uno dei fondi più importanti della storia del cinema degli anni 1905-1912. Si tratta di circa 1300 copie, spesso uniche, provenienti dall'attività di un prete svizzero, Padre Joseph Joye S.J. (1855-1919), di stanza a Bâle. L'abate Joye acquistò sulla piazza d'occasione tedesca film di diverso genere e provenienza che mostrava sia come divertimento per i catecumeni sia in un'ottica di insegnamento per adulti. Negli anni sessanta, Padre Stefan Bamberger S.J. (1923-1997), consapevole del valore storico di questa fragile collezione, affidò duecento film a Davide Turconi. Questo gesto è all'origine dell'Associazione italiana per le Ricerche di Storia del Cinema. Roland Cosandey

Negli anni Settanta la Cineteca di Bologna acquistò da Davide Turconi l'unico film della collezione Joye che egli aveva tenuto per sé, il *Ben Hur* di Sidney Olcott (Usa 1907), oltreché 2282 fotogrammi tagliati da film della collezione Joye. All'epoca, il BFI stampava gran parte delle copie colorate della collezione Joye in bianco e nero. Per questo presentiamo due titoli, presenti nel fondo Joye, in copie a colori provenienti da altri archivi.

The Joye Collection, which was entrusted to the National Film and Television Archive in London in 1976, is one of the most important collections for the history of cinema from 1905-1912. It is composed of the approximately 1300 prints (often unique ones) resulting from the activities of a Swiss priest, Father Joseph Joye S.J. (1855-1919), who lived and worked in Bâle. Father Joye purchased films of all genres and production countries mainly in used copies on the second hand market in Germany at affordable prices. He showed the films both as entertainment for his catechumens and as a teaching device for adults. In the 1970s Father Stefan Bamberger S.J. (1923-1997), realizing the historical value of this collection, entrusted Davide Turconi with two hundred films. Thus began the Italian Association for Research in the History of Cinema (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema). Roland Cosandey

In the 1970s, the Cineteca di Bologna purchased the only film in the collection that Davide Turconi had kept for himself, Sidney Olcott's *Ben Hur* (Usa 1907), along with 2282 photograms cut from films in Joye's collection. At the time most of the coloured prints in Joye's collection were printed in black and white by the BFI. For this reason two of the films presented from Joye's collection will be screened using colour prints from other archives.

**Introduzione di / Introduction by Roland Cosandey**

**Film del 1907 nella Collezione Joye / Films from 1907 in the Joye Collection**

**VUES D'ESPAGNE EN CARTES POSTALES** Francia, 1907

■ T. ted.: *Ansichten von Spanien auf Postkarten*; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Col. ■ Da: BFI National Archive, Coll. Joye

**THE MAKING OF A MODERN NEWSPAPER** Stati Uniti, 1907

■ T. ted.: *Herstellung einer amerikanischen Zeitung*; Prod.: Lubin ■ 35mm. L.: 178 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive, Coll. Joye

**FIGURETURNEN** Gran Bretagna, 1907

■ 35mm. L.: 101 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive, Coll. Joye

**BEN HUR** Stati Uniti, 1907 Regia: Sidney Olcott

■ T. it. *Ben Hur*; Int.: Hermann Rottger, William S. Hart; Prod.: Kalem ■ 35mm. L.: 96 m (frammento). D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cineteca di Bologna, Coll. Joye, Coll. Turconi

**BARBE BLEUE** Francia, 1907

■ T. it.: *Barbablù*; T. ted.: *Ritter Blaubart*; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 182 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles. ■ Da: BFI National Archive, Coll. Joye

**TOTO FAIT DE LA PEINTURE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive, Coll. Joye

**L'ASCENSION AU MONT-BLANC** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 275 m. D.: 15' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive, Coll. Joye

**PROGRAMMA 5 – GRAN BRETAGNA 1907 / PROGRAMME 5 – GREAT BRITAIN 1907**

Per i registi inglesi il 1907 fu un anno difficile a causa della concorrenza internazionale. Ma la caduta dei prezzi non riuscì a scoraggiare i produttori. Come minimo furono prodotti 467 film, 82 dei quali sono conservati presso il BFI National Archive. Le proiezioni avevano successo, vennero inaugurate molte sale cinematografiche costruite appositamente e nacquero molte compagnie all'avanguardia, come la Electric Theatres Ltd., per formare circuiti di cinema. I film sopravvissuti sono chiaramente dominati dal contingente londinese di compagnie pionieristiche come Hepworth, Urban e Clarendon. Il contenuto e lo stile cinematografico continuò lungo le linee degli anni precedenti con la commedia, i "trick film" e l'animazione, e i film di interesse e di attualità venivano prodotti in pari proporzioni. In questa selezione vediamo la posizione dominante di Charles Urban nella produzione britannica e presentiamo il lavoro di W.R. Booth, disegnatore, animatore e mago dilettante che aveva lavorato con Maskelyne e Devant presso l'Egyptian Theatre, prima di passare al cinema con R.W. Paul e successivamente con Urban. Nel dramma gli adattamenti delle opere letterarie con richiamo internazionale erano ancora molto apprezzati. L'ispirazione per il film di Percy Stow, *The Pied Piper of Hamelin*, che era presumibilmente la poesia di Robert Browning del 1842, aveva origine anche nella cultura popolare europea. Hepworth continuò a produrre commedie di qualità oltre a forme già testate, nel non fiction Mitchell & Kenyon producevano ancora film a livello locale e si registrava anche un gran numero di eventi mondiali. Una nuova presenza nella scena cinematografica di quell'anno fu il Cinematophone, un sistema con disco sincronizzato non lontano dal quello del Chronophone della Gaumont che venne prodotto nello stesso anno. Questi film "cantati" presentavano famosissimi brani musicali di quel periodo, come per esempio *By the Side of the Zuyder Zee*, una canzone popolare del 1906 di W.A.J. Mills m. Bennett Scott. Bryony Dixon

For British filmmakers 1907 was another difficult year, with the ongoing problems of international competition. But falling prices were not enough to discourage producers; at least 467 films were released (a conservative estimate) of which 82 survive in the BFI National Archive. Exhibition was healthy with purpose-built film theatres opening in London and pioneering companies such as Electric Theatres Ltd. were founded to establish circuits of cinemas. The surviving films are heavily dominated by the London contingent of pioneering companies such as Hepworth, Urban and Clarendon. Content and styles of film making continued along the lines of previous years with comedy, drama trick film and animation, interest films and actualities being produced in similar proportions. In this selection we see the dominant position played by Charles Urban in British production and we feature the work of W.R. Booth a cartoonist, animator and amateur magician who had worked with Maskelyne and Devant at the Egyptian Theatre before going into film with R W Paul and then Urban. In drama, adaptations of literary works likely to have a international appeal were still popular. Percy Stow's source for his film, *The Pied Piper of Hamelin*, was presumably the Robert Browning poem of 1842 but also had a basis in European folk culture. Hepworth continued to produce good quality comedies along tried and tested lines and in the non fiction field Mitchell & Kenyon were still producing wonderful local films and world events were being recorded in ever greater number. One newcomer to the film scene this year was the Cinematophone, a synchronised disc system not unlike the Gaumont's Chronophone which was produced in the same year. These 'singing' films featured well-known songs of the day. One example is *By the Side of the Zuyder Zee*, a popular song of 1906 by W.A.J. Mills m. Bennett Scott. Bryony Dixon

**Dramma / Drama****THE PIED PIPER OF HAMELIN** Gran Bretagna, 1907 Regia: Percy Stow

■ Prod.: Clarendon Film Company ■ 35mm. L.: 230 m. D.: 12' a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

**Trucchi e film d'animazione / Trick and Animation****DREAMLAND ADVENTURES** Gran Bretagna 1907 Regia: Walter R. Booth

■ Prod.: Charles Urban Trading Company ■ 35mm. L.: 161m. D.: 8' a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

**WHEN THE DEVIL DRIVES** Gran Bretagna, 1907 Regia: Walter R. Booth

■ Prod.: Charles Urban Trading Company ■ 35mm. L.: 86 m. D.: 5' a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

**SORCERER'S SCISSORS** Gran Bretagna 1907 Regia: Walter R. Booth

■ Prod.: Charles Urban Trading Company ■ 35mm. L.: 55 m. D.: 3' a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

## Comica / Comedy

**OUR NEW POLICEMAN** Gran Bretagna, 1907 Regia: Lewin Fitzhamon

■ Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 138 m. D.: 7'30" a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

**THAT FATAL SNEEZE** Gran Bretagna, 1907 Regia: Lewin Fitzhamon

■ Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 103 m. D.: 5'30" a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

## Il sonoro dei primi tempi / Early sound film

**"BY THE SIDE OF THE ZUYDER ZEE"** Gran Bretagna, 1907

■ Testo: A.J. Mills; Mu.: Bennett Scott; Prod.: Walterdaw ■ 35mm. L.: 29 m. D.: 1'30" a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

Un cinematophone sonoro in origine da proiettare con disco  
(disco mancante)

A Cinematophone singing film originally to play with disc (disc missing).

## Film d'attualità / Actuality

**TORPEDO ATTACK ON HMS DREADNOUGHT** Gran Bretagna, 1907

■ Prod.: Charles Urban Trading Company ■ 35mm. L.: 131 m. D.: 7' a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

**GREAT VICTORIA FALLS** Gran Bretagna, 1907

■ Prod.: Charles Urban Trading Company ■ 35mm. L.: 57 m. D.: 3' a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

**TRIP THROUGH BRITISH NORTH BORNEO** Gran Bretagna, 1907

■ Prod.: Charles Urban Trading Company ■ 35mm. L.: 124 m. D.: 7' a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

**MITCHELL & KENYON NO. 223 LLANDUDNO MAY DAY** Gran Bretagna, 1907

■ Prod.: Mitchell &amp; Kenyon ■ 35mm. L.: 36 m. D.: 2' a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

**MITCHELL & KENYON NO. 484 CREWE HOSPITAL PROCESSION AND PAGEANT** Gran Bretagna, 1907

■ Prod.: Mitchell &amp; Kenyon ■ 35mm. L.: 148 m. D.: 8' a 16 f/s. ■ Da: BFI National Archive

**PROGRAMMA 6 – SCHERMO E SPAZIO / PROGRAMME 6 – SCREEN AND SPACE**

Un programma cinematografico nel 1907, sullo schermo si susseguono le inquadrature, una dozzina di *scènes* diverse, una dopo l'altra. L'immagine sullo schermo mostra, in un cambiamento rapido, spazi di ogni tipo di realtà. Lo spazio e la realtà appaiono estremamente variabili, deformabili. Vengono utilizzate una quantità di possibilità e procedimenti, tableau e inquadratura, panoramica e montaggio, fuori campo e raccordi sull'asse, sovrimpressioni e utilizzo della profondità dell'immagine. Un uomo al bar parla al telefono con il suo cane nell'ufficio telefonico. Una maga fa apparire delle persone dalla profondità di un armadio e guarda al di fuori della sua inquadratura nella profondità del nostro spazio di spettatori. Il padre morto appare in sovrimpressione, ma lo vediamo soltanto noi spettatori nell'immagine proiettata, i suoi familiari in lutto, non lo vedono (e neanche gli attori sul set). La moglie del fabbro è inquieta per la stanza dietro alla porta, fuori dall'inquadratura. Nell'inquadratura seguente è in quella stanza. Quando Max Linder fa l'ubria-

A cinema show of 1907: images are projected on to the screen, a dozen or more different *scènes* one after the other. The projected images show all kinds of spaces and different levels of realism. Space and reality are changeable, malleable at will. A plethora of possibilities is exploited. Frame and reframing, pan, cross-cutting, hors-champs, raccord-dans-l'axe, tableau, double exposure, deep staging. A man in a café speaks on the phone to his dog in the telegraph office. A pert girl film magician makes people appear out of the depths of a cupboard, then looks out of the frame at us, into the depth of the auditorium. A dead father appears via double exposure, but only we, the real viewers, can see him in the film frame – the fictional bereaved family do not (and neither do the actors playing them on the set). The wife of the blacksmith is nervous of the room behind the door, outside the film frame. In the next shot that room is in frame and she is in the room. When Max Linder plays a drunk in the music hall (a *scène comique*), it is completely dif-

co al variété (in *una scène comique*) non è la stessa cosa di quando l'artista di variété Martin Martens fa l'ubriaco (in una *phonoscène* o *Tonbild*). Il 4 luglio di cento anni fa, Tommy Burns e Bill Squires lottavano sul ring del loro match di box, quindi possiamo definire le riprese di questi due corpi maschili come un documentario. Ma è forse meno reale, meno documentario, il film di Méliès dei due corpi celesti che fanno senza corpi quello che ci possiamo immaginare?

Quando e da dove è emersa l'idea che il cinema (e soprattutto il cinema francese), prima di Griffith fosse "teatro filmato"? Dai numeri di *variété*? Dalla produzione Film d'Art che inizia nel 1908? Nel 1907, la cinematografia viveva uno stato di grazia, tutti i palloni erano in aria e il cinema li giocava a meraviglia. Mariann Lewinsky

ferent from when music hall artist Martin Martens plays a drunk (a *phono-scène*). Tommy Burns and Bill Squires were boxing exactly a hundred years ago, so we can probably call the recording of these two real male bodies a documentary. But is the Méliès film of the two disembodied heavenly bodies – what they are getting up to we can only imagine – less real, less documentary?

Where did the idea actually come from, that the cinema (and especially French cinema) was "filmed theatre" before Griffith? From the music hall acts? From the *films d'arts*, which started to appear in 1908? 1907 was a magic moment, the cinema having so many balls in the air at the same time.

Mariann Lewinsky

1907

### Parte prima: Al mare / First part: At the seaside

#### **UN COUP DE VENT SUR LA PLAGE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

#### **[CONSTRUCTION D'UN BATEAU DE PÊCHE]** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 115 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive

#### **LA VEUVE DU MARIN** Francia, 1907

■ T. ted.: Die Wittwe des Seemanns; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 132 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

#### **LA MER AU CLAIR DE LUNE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 58 m. D.: 2'30" a 20 f/s. Col. ■ Da: Archives Françaises du Film

#### **LE PÊCHEUR DE PERLES** Francia, 1907 Regia: Ferdinand Zecca

■ T. it.: I pescatori di perle; F. e Trucchi: Segundo de Chomón; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 9' a 16 f/s. Col. ■ Da: Lobster Films

### Parte seconda: In questo momento, altrove... / Second part: At the same time, elsewhere...

#### **MÉDOR AU TÉLÉPHONE** Francia, 1907

■ T. ol.: Hektor aan de telefoon; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 43 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

#### **ON M'ATTEND POUR DÉJEUNER** Francia, 1907

■ T. ol.: Te laat opgestaan; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 66 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

#### **LA COURSE DES SERGENTS DE VILLE** Francia, 1907

■ Sog.: André Heuzé; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 98 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

#### **LA VENGEANCE DU FORGERON** Francia, 1907 Regia: Lucien Nonguet

■ T. ol.: De wraak van de smid; Sog.: André Heuzé; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 136 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

### Parte terza: Al Teatro / Third part: Theatrical spaces

#### **INTERNATIONAL CONTEST FOR THE HEAVYWEIGHT CHAMPIONSHIP: SQUIRES VS. BURNS, OCEAN VIEW, CAL., JULY 4th, 1907** Stati Uniti, 1907

■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: Library of Congress

**AU MUSIC-HALL** Francia, 1907

■ Int.: Max Linder; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 89 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

**[DANZE]** Francia, c1905

■ 35mm. L.: 35 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cineteca di Bologna

**LES GLACES MAGIQUES** Francia, 1907 Regia: Segundo de Chomón

■ T. ted.: Zauberspiegel; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 136 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

**DIE MACHT DES WALZERS** Germania, 1907

■ Int.: Lucie Bernardo, Martin Martens; Prod.: Deutsche Mutoskop und Biograph ■ 35mm. L.: 75 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

**ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE** Francia, 1907 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Starfilm ■ 35mm. L.: 35 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

**PROGRAMMA 7 – POCHOIR E ALTRI PIACERI / PROGRAMME 7 – POCHOIR AND OTHER PLEASURES**

Ci siamo abituati da tempo al fatto che la gente (anche amici molto colti, anche specialisti di cinema) non abbia nessun rapporto con il cinema precedente al 1914 (o al 1920). Mentre stiamo leggendo nei loro pensieri – *questi pezzettini primitivi senza interesse che si dimenano prima che arrivi il vero cinema* – proviamo a giocare la nostra carta vincente: “E mai i film furono così ricchi di colori come allora!” Abbiamo scoperto i film e i loro colori quasi vent’anni fa, grazie al lavoro pionieristico del Nederlands Filmmuseum, che ebbe, per primo, in maniera sistematica uno sguardo attento all'estetica e alla sperimentazione delle produzioni antecedenti il 1920. Questo approccio ha liberato i film dalla funzione di essere meri documenti del cinema delle origini o di essere precursori di qualcosa che sarebbe poi avvenuto. Invece, li faceva apparire e funzionare nel presente come un avvenimento, un'esperienza visiva. Ci ha consentito di osservarli in modo nuovo, come un'esperienza visiva del nostro presente, accostandoci veramente al senso di un cinema sperimentale.

Esiste una correlazione abbastanza evidente tra i procedimenti di colorizzazione e i generi di produzione, cioè le *scènes comiques* e le *scènes d'arts et d'industries* erano quasi sempre in bianco e nero, mentre viraggio e imbibizione erano usati per le *scènes dramatiques*. *Scènes à trucs* e *féeries et contes* erano i generi della policromia, prima colorati a mano (la fiamma, il segno delle apparizioni!), poi a *pochoir*. Le *féeries*, un genere per bambini, furono fin dai primordi (*Aladin et la lampe merveilleuse* di 230m, 1900) e ancora nel 1907 – *Légende de Polichinelle* di 410m – i film più lunghi e sfarzosi di tutti, vennero assorbite dal film in costume per adulti, colorato ugualmente a *pochoir*. Il procedimento *pochoir* era complicato e costoso. Nel periodo di passaggio alla produzione di massa (dal 1906 al 1908), la Pathé sviluppò un procedimento *pochoir* meccanizzato, il Pathécolor.

Mariann Lewinsky

By now we are used to the fact that most people (even our intellectual friends and cinema experts) know nothing about cinema before 1914 (or before 1920). While reading their minds – *those primitive fidgety bits and pieces before the real cinema begins* – we deal our best hand: “By the way, films have never again been as rich in colour!” We discovered the films and their colours twenty years ago, thanks to the pioneering work of the Nederlands Filmmuseum. Its aesthetic experimental approach liberated the films from being mainly documents of early cinema or precursors of something else to come and allowed them to reappear in the present as an event, a visual experience. There is a fairly clear correlation between the colouring processes and the production genres: *scènes comiques* and *scènes d'arts et d'industries* are usually in black and white, whereas toning and imbibition were used for *scènes dramatiques*. *Scènes à trucs* and *féeries et contes* are polychrome genres, first hand-coloured (the flames, the sign of an apparition!), then stencil-coloured (*pochoir*). The *féeries*, a production series for children, were the longest and most luxurious films produced, from 1900 with *Aladin et la lampe merveilleuse* (230m) through 1907 (*Légende de Polichinelle*, 410m). They were gradually replaced by costume films for adults. *Pochoir* is complicated and costly. In 1906-1908, the years of the onset of mass production, Pathé developed a mechanical *pochoir* process – the Pathécolor.

Mariann Lewinsky



## Parte prima: Colorare – Mascherare / Colours – Costums

### **DANSES COSMOPOLITES** Francia, 1907

■ T. ol.: Nationale dansen; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 77 m. D.: 4' a 16 f/s. Pochoir. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

### **LE PIED DE MOUTON** Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ T. ted.: Der Hammelfuss; F. e Trucchi: Segundo de Chomón; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 274 m. D.: 15' a 16 f/s. Pochoir ■ Da: Filmarchiv Austria

### **KIRIKI, ACROBATES JAPONAIS** Francia, 1907 Regia: Segundo de Chomón

■ Sog., F. e Trucchi: Segundo de Chomón; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 65 m. D.: 3'30'' a 16 f/s. Pochoir ■ Da: Lobster Films

### **AMOUR D'ESCLAVE** Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ T. it.: Amore di schiava; T. ol.: Verleiding; Int.: Georges Dorival, Amyot, Salvat et Rose Ridde (la danzatrice); Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 203 m. D.: 11' a 16 f/s. Pochoir ■ Da: Nederlands Filmmuseum

### **LA COURSE DES BELLES-MÈRES** Francia, 1907

■ T. it.: La corsa delle suocere; T. ol.: Moeder wint de hardloopwedstrijd; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 78 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

## Parte seconda: Programmare secondo lo stile Karola Gramann / Programming: in Karola Gramann style

### **HALLUCINATIONS D'UN PIERROT** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 50 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

### **LITTLE TICH** Francia, 1907

■ T. it.: Little Tich, comico inglese; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Lobster Films

### **LE SPECTRE ROUGE** Francia, 1907 Regia: Segundo de Chomón

■ T. it.: Lo spettro rosso; Sog., F. e Trucchi: Segundo de Chomón; Prod.: Pathé ■ 35mm. L. or.: 190 m. L.: 170 m. D.: 9' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro eseguito nel 2007 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema / Print restored in 2007 by L'Immagine Ritrovata in collaboration with Museo Nazionale del Cinema

### **EAU D'ARTIFICE** Stati Uniti, 1953 Regia: Kenneth Anger

■ Prod.: Kenneth Anger ■ 16mm. L.: 141 m. D.: 13'. Col. ■ Da: Distribution Cinédoc Paris Films

## **PROGRAMMA 8 – INFANZIA DI UN SURREALISTA – A LUIS BUÑUEL**

## **PROGRAMME 8 – CHILDHOOD OF A SURREALIST – IN HONOUR OF LUIS BUÑUEL**

Luis Buñuel, nato nel 1900, si ricordava benissimo del suo primo film e di come, nel 1908, ne fosse stato meravigliato ed entusiasmato: un maiale che cantava, vestito da un tricolore. Ho trovato, in un film del 1907, un maiale che balla senza vestiti (è stato spogliato e si vergogna parecchio!). Nell'opera di Buñuel il cinema della sua infanzia rivive con una potenza tale che spesso i film precedenti il 1910 vengono definiti surreali. Odiava la concatenazione causale; i suoi film più importanti hanno la stessa struttura della serie aperta come i film d'inseguimento e la maggior parte delle *scènes comiques* e delle *scènes à trucs* del 1907. Nei salotti borghesi ci sono asini e pecore, lo humour nero si scontra direttamente con la scioccante crudeltà. Con più tempo a disposizione avrei alternato i film di

Luis Buñuel, who was born in 1900, remembers clearly his first visit to the – itinerant – cinema in 1908 and his first film ever: it was a pig – a singing pig dressed in a tricolour, and it amazed and delighted him. I found an undressed, dancing pig in a 1907 film, the *Cochon danseur*. Buñuel is a director in whose work the cinema of his childhood lives still, to such an extent that we characterise every other film dating from before 1910 as surreal. He hated narrative causality. His most important films are based on the same principle of discontinuous association as are the chase films and most of the *scènes comiques* and *scènes à trucs*. Donkeys and sheep turn up in bourgeois parlours and black humour butts up directly against shocking cruelty. If I had had more screening time, I would have interspersed

questo programma con scene di *La vie et passion di notre seigneur Jésus Christ* (1907, di Zecca). Mi piacerebbe anche ricostruire *L'Age d'or* riunendo film corti realizzati prima del 1910 (sarebbe come la ricostruzione di un delitto).  
Mariann Lewinsky

the films in this programme with scenes from *La Vie et passion de Notre Seigneur Jésus Christ* (Ferdinand Zecca, 1907). Another interesting possibility would be to reconstruct *L'Age d'or* from some early films (like reconstructing a crime).  
Mariann Lewinsky

### **DRAME A SÉVILLE / CORRIDA** Francia, 1907

■ T. it.: Un dramma a Siviglia; Int.: Max Linder; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 265 m. D.: 15' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### **COCHON DANSEUR** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30'' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Lobster Films

### **LE FAUTEUIL VIVANT** Francia, 1907

■ Prod.: Raleigh & Robert ■ 35mm. L.: 53 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### **LA MAISON ENSORCELÉE** Francia, 1907 Regia: Segundo de Chomón

■ T. it.: La casa stregata; T. ol.: Betooverde huisje; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 121 m. D.: 6'30'' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

### **LA COURSE AUX POTIRONS** Francia, 1907

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 134 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### **LE DOMESTIQUE SE VENGE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 54 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### **PREMIÈRE SORTIE DE BÉBÉ** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 86 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

### **LE PENDU** Francia, 1906

■ Int.: Max Linder; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30'' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cineteca di Bologna

### **CATCHING A FOX** ?, 1907

■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5'30'' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive

### **LE PETIT CHAPERON ROUGE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 97 m. Bn. ■ Da: Cinémathèque Française

### **L'HOMME AIMANTÉ** Francia, 1907 Regia: Romeo Bosetti

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Française

### **UNE FERME AUX AUTRUCHES** Francia, 1907

■ Prod.: Eclipse ■ 35mm. L.: 67 m. Bn. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

## **PROGRAMMA 9 – L'AIR DU TEMPS / IL MONDO AI TEMPI DI MAX PROGRAMME 9 – L'AIR DU TEMPS : WORLD AND TIMES OF MAX**

Dieci anni dopo, Charles Chaplin, forse per cortesia, gli regalava una fotografia con la dedica "To the one and only Max / the Professor / From his Di[s]ciple / Charlie Chaplin / May 12th 1917".

Nel 1907, accanto al suo impegno al Théâtre des Variétés, Max Linder appare in quindici film Pathé, interpretando ancora vari

Ten years later Charles Chaplin gave him a photo dedicated: "To the one and only Max / The Professor / From his Di[s]ciple / Charlie Chaplin / May 12th 1917".

In 1907, while performing at the Théâtre des Variétés, Max Linder also appeared in fifteen Pathé films, in a wide range of roles: Polichinelle in a *féerie*, a rival in *Drame à Seville*, a soldier, and

personaggi: Pulcinella in una *féerie*, il ruolo del rivale in *Drame à Seville*, un militare e – già completamente Max – perfetta eleganza e calamità sotto un cappello a cilindro, in *Débuts d'un patineur*. Ancora non è la superstar dei primi anni Dieci, non è famoso, ma a tratti il raggianti personaggio cinematografico di Max fa già scintille. Nessuno, tranne Max Linder, amante in fuga travestito da donna nelle *Péripéties d'un amant*, coglierebbe l'occasione per dispiacere – con vero piacere – una civetteria così autenticamente femminile. Max mon amour.

Già dalla prima inquadratura non ci sono dubbi sul fatto che un film sia Pathé o Gaumont. Inconfondibile la composizione delle inquadrature Pathé, che sono concepite con un raffinato gusto pittorico, inconfondibile il ritmo e la vivacità irresistibile dei film Gaumont. Non soltanto queste due case di produzione erano all'epoca le numero uno e due del mercato, ma, a cento anni di distanza, continuano ancora ad esistere. Fa bene al cinema e a noi, amanti del passato e del presente del cinema, sapere che queste due case di produzione esistano sempre con le loro vicende che risalgono al 1895. Si prendono cura del loro prezioso patrimonio e continuano a produrre film, tra i quali ricordiamo, nel 2006 *Volver* e *The Queen*.

Mariann Lewinsky

already the complete Max, all elegance and mishap in a top hat, in *Débuts d'un patineur*. Not yet a star and still unknown, his radiant cinema persona already glitters here and there. Who but Max, playing a lover on the run in women's clothes (*Péripéties d'un amant*), would so joyfully project such an attractive, utterly feminine coquettishness? Max, mon amour.

It is immediately clear, from the first shots, whether the film is from Pathé or Gaumont: the painterly beauty of Pathé's images is unmistakable, as is the lively rhythm, the vitality of the Gaumont films. Not only were these two rivals Number One and Two in the market a hundred years ago: both are still around today. It is somehow a good thing for the cinema and for us that Gaumont and Pathé are here today, with their histories reaching back to 1895, and that they treasure their heritage and make it available to us as well as producing new films, notably in 2006 *Volver* and *The Queen*.

Mariann Lewinsky

1907

#### Parte prima: Débuts d'un Parisien / First Part: Beginnings of a Parisian

**DÉBUTS D'UN PATINEUR** Francia, 1907 Regia: Louis Gasnier

■ T. it.: Max pattinatore; Int.: Max Linder; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 116 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

**LA LOI DU COEUR** Francia, 1907

■ T. it.: La legge del cuore; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 107 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinématique Royale de Belgique

**LES PÉRIPÉTIES D'UN AMANT** Francia, 1907

■ T. it.: Le peripezie di un innamorato; Int.: Max Linder; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 117 m. D.: 6'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinématique Royale de Belgique

**PITOU BONNE D'ENFANTS** Francia, 1907

■ Int.: Max Linder; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

#### Parte seconda: Serate / Second Part: An Evening Out

**PARIS ÉLÉANT: LE BOIS DE BOULOGNE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 48 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cineteca di Bologna

**LA MARSEILLAISE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 65 m. D.: 3'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: Lobster Films

**LE THÉ CHEZ LA CONCIERGE** Francia, 1907 Regia: Louis Feuillade

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 196 m. D.: 7' a 24 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

**LE RÉCIT DU COLONEL** Francia, 1907

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 65 m. D.: 3'30" a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive

---

Parte terza: Notizie dall'estero / Third Part: News from Abroad

**L'ARMÉE RUSSE EN MANCHOURIE** Francia, 1907

■ T. it.: L'armata russa in Manciuria; Prod.: Radios ■ 35mm. L.: 72 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

**LA TERREUR EN RUSSIE** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 142 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

**LA TERRORISTE** Francia, 1907

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 218 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

**LES ÉVÉNEMENTS AU MAROC** Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 182 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Suomen Elokuva-Arkisto / Finnish Film Archive

1907

ASTA NIELSEN, IL LINGUAGGIO DELL'AMORE  
ASTA NIELSEN, THE LANGUAGE OF LOVE



**ASTA NIELSEN, IL LINGUAGGIO DELL'AMORE**  
**ASTA NIELSEN, THE LANGUAGE OF LOVE**

 Programma a cura di Karola Gramann  
 Programme by Karola Gramann

**La protagonista del Modernismo**

Nonostante Asta Nielsen abbia conquistato un posto nella storia del cinema, i suoi film, oggi come ieri, sono ingiustamente ignorati. Non si tratta di una contraddizione. L'indifferenza riservata alle commedie e i drammi del suo cinema si unisce all'astrazione dell'attrice dal resto del cinema e non rende giustizia alla sua arte. La separazione è iniziata già negli anni '20 per raggiungere l'apoteosi con il concetto di Béla Balázs del "linguaggio dei segni dell'erotismo" che la Nielsen ci ha fatto conoscere. La verve e la sensibilità del testo concepito da uno dei primi teorici del cinema ci affascina ancora oggi.

Ma ciò che Balázs non considera è che il contesto filmico che la Nielsen era riuscita a conquistare stava cambiando. Mentre Balázs lodava verbalmente ogni aspetto del fenomeno Nielsen, l'attrice stava abbandonando il mondo del cinema e della produzione cinematografica. La lingua dell'erotismo a cui fa riferimento è soprattutto un'espressione di amore da parte dello spettatore, un amore che lo cattura prepotentemente. Il pubblico del presente non percepisce la forza di quell'amore che ha ormai perso intensità, ma può guardare il cinema degli esordi, i film degli anni '10 dei quali Asta Nielsen era una grande protagonista, da un rinnovato punto di vista.

Alla luce delle esperienze storiche del XX secolo, la nostra percezione dei film della Nielsen è sia più complessa, sia più debole a causa dalla perdita di consapevolezza. Per esempio, oggi non abbiamo più il senso di cosa siano il dramma della passione, il pathos sessuale, l'importanza del conflitto di genere. Questi temi rappresentavano l'humus della vita di tutti i giorni intorno al 1900 – come testimoniano Sigmund Freud, il movimento per la riforma sessuale e il movimento femminista. D'altra parte, oggi abbiamo gli strumenti per capire che l'emancipazione è stata manipolata dalla cultura di massa, nata proprio con il cinema. Non abbiamo difficoltà ad osservare la straordinaria animazione della Nielsen immersa nel futile, nel popolare e nella nuova tecnologia senza sentirci costretti ad improvvisare una lingua originale con la quale renderle omaggio. Non abbiamo bisogno di discutere la rivalutazione femminista o di genere della vecchia celebrazione maschile di un linguaggio erotico del corpo. Al contrario, ciò che assume un'importanza maggiore per noi rispetto al passato sono aspetti come la trasgressione dei limiti, il comportamento anticonformista, i ruoli maschili e il modo scherzoso di affrontare l'attribuzione dell'età. Ma il vero potenziale per una revisione della storia del cinema è rappresentato dalla percezione della Nielsen all'interno del contesto cinema, nei film proiettati oggi nei quali si rappresenta la storia. Questi film documentano le strade e gli appartamenti delle grandi città, gli abiti e le abitudini dei loro abitanti, i parchi e i giardini privati, i luna park, i ristoranti, i bar e anche i cinema (come le immagini dell'album fotografico dedicato all'opera perduta *Die falsche Asta Nielsen*); si vedono persino delle panoramiche su paesaggi e ambientazioni campestri, come nella Spreewald o

**The Protagonist of Modernism**

Although Asta Nielsen has secured a place for herself in the history of cinema, her films have been, and indeed still are, unjustifiably neglected. This is not just a discrepancy in itself. The underestimation of her cinema comedies and dramas goes hand in hand with an abstraction of the actress from the rest of cinema, and also fails to do justice to her acting. This separation began as early as the 1920s, and found its apotheosis in Béla Balázs' concept of a "sign language of eroticism", with which Nielsen presented us. The verve and sensitivity of this text by that early film theorist still captivates us today. Yet what Balázs does not take into account is that the filmic context in which Nielsen had been able to make her impact was changing. While Balázs was verbally lauding the phenomenon of Nielsen to the hilt, she was actually in the process of dropping out of film production and cinema. The reference to a language of eroticism is above all an expression of love on the part of the viewer, a love that forcibly seizes him. Seeing Nielsen's films again today, we cannot presume that the force of that love has not decreased, but we can assume a new perception of the world of early cinema – the films of the 1910s – in which Asta Nielsen once moved like a fish in water.

In the light of the historical experiences of the 20<sup>th</sup> century, our current perception of Nielsen's films is both more complex, and more impoverished, due to an immense loss of experience. For example, we scarcely have any sense anymore of the drama of passion, the pathos of the sexual, the significance of the gender conflict. Yet these were very much part of everyday life around 1900 – something to which not only Sigmund Freud, but also the sexual reform movement and the women's movement, testify. What we have gained, by contrast, is an eye for how emancipation and reaction were handled in a mass culture, which began with cinema. We have no difficulty observing Nielsen's extraordinary animation in her association with and immersion in the trivial, the popular, and the new technology, without feeling obliged to conjure up an original language with which to pay tribute to her. We have no need to debate the feminist or gender-briefed revaluation of the former male celebration of an erotic body language. Instead, what is perhaps of more significance to us than before are the aspects of border transgression, non-conformist behaviour, trouser roles, and the playful handling of age ascriptions. Yet the real potential for a revision of the historiography of cinema lies in the perception of Nielsen in the context of film, the films as shown in cinemas today, and in which history is visualised.

These films document the streets and apartments of large cities, their inhabitants' clothes and habits, parks and private gardens, fairgrounds, restaurants and bars, even cinemas – as can be seen in the photo-album to the lost film *Die falsche Asta Nielsen* – and sometimes they also document landscapes and rural settings, such as the Spreewald or a coastal area. They preserve not

nella zona costiera. Le pellicole conservano non solo delle situazioni ma anche realtà cariche di tensione. Mostrano l'aspetto che avevano le classi sociali e le relazioni tra i sessi all'inizio del XX secolo, raffigurano l'opposizione tra la borghesia, stabile e occupata in "vere" professioni, e i viaggiatori e gli artisti. Le ambientazioni di questi ultimi sono la strada, il tendone, il palcoscenico, il camerino, la locanda e la taverna. L'artista celebre e di successo può portare gli spettatori anche in hotel lussuosi e in ristoranti raffinati, o viaggiare in automobile. Tuttavia la Nielsen in questi film è sempre minacciata da una "caduta", verso la disgrazia, dalla luce al buio, dalla ricchezza alla povertà. Infatti lo spettatore può notare come la cinepresa sottolinei una differenza tra gli "artisti" che creano opere d'arte, che restano radicati nel contesto borghese nonostante una vita bohemien, e gli "artisti" che lavorano con il loro corpo, che rimangono degli *outsider* nonostante i loro trionfi e il culto della diva.

Con l'arrivo della guerra mondiale l'obiettivo della cinepresa comincia a orientarsi verso altre realtà: miniere, operai a piedi nudi che spingono autocarri, la borsa e i broker; poi, nel 1919, il giornalismo, la nascita della casa editrice Ullstein, un ufficio, una mensa aziendale sul tetto di un palazzo, il Café Kranzler. Allo stesso tempo anche i film di Weimar cominciano a cambiare dopo la creazione della Ufa e il fallimento della rivoluzione del 1918. L'attenzione empatica della cinepresa verso il mondo dei poveri si smorza a vantaggio di scenari che dichiarano che l'abisso psicologico, il degrado spirituale e il crimine esistono in luoghi oscuri. Questi film sono intrisi di un atteggiamento suggestivo nei confronti del mondo che non è tipico né della Nielsen, né dei suoi primi film.

Asta Nielsen rappresentava il potenziale di uno stile recitativo che non era solo libero dai vincoli della parola, ma anche disinibito sotto tutti gli aspetti. Si è congedata dalle rigide forme linguistiche attraverso l'uso dei gesti e della mimica facciale. Liberando il suo corpo dal contesto linguistico, la Nielsen ha dedicato totalmente le sue capacità attoriali allo causa del cinema, ovvero alla riscoperta e alla rivelazione della realtà, compresa la realtà della gente. Per fare ciò era necessario non solo sapere stare davanti alla macchina da presa, ma saper capire l'esistenza umana.

Heide Schlüppmann, Karola Gramann

only situations, but also a reality that is full of tensions. They show what social classes and gender relations looked like in the early 20<sup>th</sup> century. They visualise the opposition between the settled bourgeoisie in their "proper" professions and travellers and artistes. The latter's settings are the road, the tent, the stage, the dressing-room, the boarding house, and the tavern. Yet the successful, celebrated artiste can also take viewers into luxury hotels and fine restaurants; she even travels by automobile. Yet in these films she is always threatened by a "fall", from grace, from the light into the darkness, from wealth to poverty. We can observe, therefore, that the film camera makes a distinction between 'artists' who create artworks while being rooted in the bourgeoisie despite their bohemian lifestyle, and 'artistes' who work with their bodies and remain outsiders, despite their triumphs, despite the cult of the diva.

With the advent of world war, the camera began to focus on other realities: mines, workers in their bare feet pushing trucks, the stock exchange and stockbrokers; then, in 1919, journalism, the building of the Ullstein publishing house, an office, a rooftop company canteen, Café Kranzler. At the same time, changes also began to take place in Weimar films after the foundation of UFA and the failure of the 1918 revolution. The camera's empathic attention to the world of the poor wanes to the advantage of scenarios which assert that psychological abysses, spiritual degeneration, and crime exist in dark places. These films are permeated by a suggestive attitude to the world that is not Nielsen's, and not that of her early films. Asta Nielsen discerned the potential of a style of acting that was not just unfettered by words, but uninhibited in every respect. She took leave of rigid linguistic forms by means of gestures and facial expressions, behaviour patterns which she clearly displayed. By liberating her body from the context of language, Nielsen fully devoted her acting skills to what interested film, namely the rediscovery and revelation of reality, including the reality of people. What this required, however, was the ability not only to be in front of the camera, but also to understand human existence.

Heide Schlüppmann, Karola Gramann

## AFGRUNDEN Danimarca, 1910 Regia: Peter Urban Gad

■ T. it.: *L'abisso*; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Alfred Lind; Int.: Asta Nielsen (Magda Vang), Robert Dinesen (Knud Svane, il fidanzato), Poul Reumert (Rudolph Stern, il cowboy del circo), Hans Neergaard (il padre di Magda), Emilie Sannom (il trapezista), Arne Weel (un ospite in giardino), Lilli d'Estrelle (una cantante di varietà), Oscar Stribolt (un cameriere), Hulda Didrichsen, H. Neergaard (pastore), Arne Weel; Prod.: Hjalmar Davidsen per Kosmorama (Copenaghen); Pri. pro.: Copenaghen, 12 settembre 1910 ■ 35mm. L.: 772 m. D.: 35' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danske Filmmuseum ■ Copia restaurata digitalmente nel 2004 / Digitally restored print in 2004

"Dal punto di vista artistico, l'impatto drammatico del cinema è accentuato soprattutto dai gesti, dai movimenti, dalla danza e dagli strumenti della pantomima. Questi potrebbero essere gli elementi che hanno contribuito al successo sensazionale del film drammatico *Afgrunden* che sta registrando il tutto esaurito ad ogni proiezione presso il Palasttheater di Düsseldorf. Molti sono convinti che si tratti dell'evento teatrale dell'anno, così l'opinione

"From an artistic viewpoint, the impact of cinema dramas is heightened, above all, by gesture, movement, dance, the tools of pantomime. All these may well have contributed to the sensational success of the film drama *The Abyss*, which is currently showing to full houses twice every evening at the Palasttheater in Dusseldorf. Most people are convinced that these showings represent the theatre event of the year, so public opinion is

pubblica è costretta almeno a considerare questo aspetto. Ma veniamo al punto: prima di tutto, bisogna dichiarare che il lato più sensazionale di questo dramma riguarda un altro terreno. Finora ho sempre creduto che un limite fosse una linea e che una linea fosse qualcosa di astratto che avesse a che fare con la geometria. Ma dopo aver visto la danza del gaucho in *Afrunden* ho dovuto rivedere la mia opinione. Esiste un confine, concreto e tangibile. Ed è su questo confine, mille volte più sottile di un finissimo capello, che Asta Nielsen, nel ruolo di Magda, danza la sua sventurata e disastrosa passione per l'artista Rudolph". Anonimo, "Der Kinematograph", Düsseldorf, 14 dicembre 1910

### IN DEM GROßEN AUGENBLICK Germania, 1911 Regia: Peter Urban Gad

■ T. it.: Il grande momento; T. ingl.: The Great Moment; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Guido Seeber; Scgf.: Robert A. Dietrich; Int.: Asta Nielsen (Annie), Hugo Flink (Heinz Nelson), Emil Albes (Johann, l'autista), Max Obal (Bergmann, l'amministratore), Eugenie Werner (Sig.ra Bergmann); Prod.: Deutsche Bioscop GmbH e Projektion-AG Union (PAGU); Pri. pro.: 28 agosto 1911 o 5 settembre 1911 ■ 35mm. L.: 593 m. D.: 32' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv per concessione del Murnau Stiftung

"Il film *In dem großen Augenblick* affronta un classico tema femminile, la maternità. A questo scopo combina elementi melodrammatici a componenti molto realistiche rendendo difficile distinguere dei limiti netti. Il fascino iniziale che il film mi ha suscitato nasce nella scena finale, una conflagrazione nei toni del rosso, il punto più alto del dramma di una povera e giovane madre costretta a dare il proprio figlio in adozione. Le forti emozioni scatenate dal film mi hanno colpito a tal punto che la mia attenzione si è concentrata nell'elaborazione degli elementi melodrammatici. Dopo averlo visto una seconda volta ho realizzato che il mio ricordo di quel rosso travolgente non traeva la sua forza dalla fine drammatica del film, ma veniva anticipato nei conflitti che circondavano il bambino. Il film parla di come si vive e si sopravvive nei momenti di difficoltà, della perdita e del dolore, ma anche del gioco di potere. Il furore rosso della fine provoca una piacere emotivo ed estetico, ma analizzando il film, ciò che lo spettatore conserva dentro di sé è la prospettiva sulla maternità e la relazione tra le due donne che lottano per il bambino. Il film parla di amore e allo stesso tempo del sentimento poco amorevole di possesso del bambino; il sacrificio finale asserisce la forza della maternità naturale, ma non la dichiara come l'unica garanzia del benessere del bambino". Heike Klippel, "Roter Rausch", in *Sprache der Liebe, Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910-1933*, Filmarchivs Austria, Vienna, 2007 (di prossima pubblicazione)

### DEN SORTE DRØM Danimarca, 1911 Regia: Peter Urban Gad

■ T. it.: Il sogno nero; T. ing.: The Black Dream; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Adam Johansen; Int.: Asta Nielsen (Stella, la cavallerizza), Valdemar Psilander (conte Johann von Waldberg), Gunnar Helsengreen (Adolf Hirsch, gioielliere), Ellen Gottschalch, Peter Fjelstrup; Prod.: Fotorama e Aarhus; Pri. pro.: 19 agosto 1911 ■ 35mm. L. or.: 1381 m. L.: 1025 m. D.: 56' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Danske Filmmuseum ■ Copia positiva stabilita nel 1999 a partire da un duplicato negativo / New positive print made in 1999 from a 35mm dupe negative

"Il film *L'abisso* le ha fatto guadagnare la reputazione di attrice erotica e nei due film successivi ha incrementato il suo talento.

forced to at least make a note of this viewpoint. But now to the matter on hand! And here it must be stated first and foremost that the sensational aspect of this drama also resides in another area. So far, I have always believed that a border was a line, and a line was something abstract, something to do with geometry. Having seen the gaucho dance in *The Abyss*, however, I am now of another opinion. There is a borderline, a concrete, tangible borderline. And it is at this borderline, a thousand times finer than a hair, that Asta Nielsen, in the role of Magda, dances out her ill-fated and ruinous passion for the artist Rudolph". Anonymous, "Der Kinematograph", Düsseldorf, 14 December 1910

"The film *The Great Moment* deals with a classic women's theme, namely, motherhood. In doing so it combines melodramatic with very realistic components, so that clear borderlines are difficult to draw. The initial fascination which the film awakened in me had to do with its final scene, a red-tinted conflagration, the high point in a drama about a poor young mother forced to give her beloved child up for adoption. The strong emotions unleashed by this impressed me so much that my main focus, when engaging with the film, was to work out the melodramatic elements. Having watched it a second time, however, it transpired that my memory of that overwhelming red did not just draw its force from the film's dramatic end, but had already been anticipated in the conflicts surrounding the child. The film is about living and surviving under difficult circumstances, about loss and pain, but also about power play. The red frenzy at the end provides an emotional and aesthetic pleasure, but what proved more lasting in the analysis were the perspectives on motherhood and the relationship between the two women fighting for the child. The film is about love, but also and quite unsentimentally about possession of the child; in the sacrifice at the end natural motherhood asserts itself, but it is not presented as the only guarantee of the child's well-being". Heike Klippel, "Roter Rausch", in *Sprache der Liebe, Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910-1933*, Filmarchivs Austria, Vienna, 2007 (forthcoming)

"The film *The Abyss* gained her a reputation as an erotic actress, and in the next two films she fostered that talent. In *The*



In *Sogno scuro* recita il ruolo della cavallerizza di un circo amata da due uomini. In questo film la Nielsen ha un aspetto meraviglioso, sia nei suoi numeri nell'arena del circo in calzamaglia nera, sia dopo nel suo abito nero scollato. Non avrebbe potuto essere più bella. Due scene del film meritano una menzione speciale. La prima è il momento in cui commette un furto per aiutare il suo amante che si trova in difficoltà economiche. Si vede chiaramente il disgusto che la protagonista prova nel commettere il reato e allo stesso tempo la sua determinazione nel fare qualsiasi cosa possa aiutare l'uomo che ama. La scena è particolarmente straordinaria perché ci regala la prima inquadratura in primo piano di Asta Nielsen. L'altra grande scena del film si svolge nel camerino dell'artista, dove il suo uomo l'accusa ingiustamente di infedeltà e la donna non riesce a convincerlo del fatto che il suo comportamento, che egli non comprende, sia dettato dall'amore che prova per lui". Marguerite Engberg, *Asta Nielsen*, Bad Ems, Verband der Deutschen Filmclubs e., 1967

*Black Dream* she plays a circus rider who is loved by two men. She looks marvellous in this film, both performing in the circus ring in the tight black tricot, and later in the black low-cut evening dress. She could not be more beautiful. There are two scenes worthy of special mention in this film. The first is when she commits theft so as to help her lover, who is in financial difficulties. You can see the disgust she feels for herself because she is about to commit a crime, while at the same time it is clear from her decisive appearance that she is willing to do anything for the one she loves. This scene is particularly remarkable because of the fact that it is the first time we get a close-up of Asta Nielsen. The second great scene in the film takes place in the artiste's dressing-room, where her lover unfairly accuses her of infidelity and she is unable to persuade him that her behaviour, which he does not understand, is dictated by her love for him". Marguerite Engberg, *Asta Nielsen*, Bad Ems, Verband der Deutschen Filmclubs e., 1967

ASTA NIELSEN

### BALLETTDANSERINDEN / DIE BALLETTÄNZERIN

Danimarca, 1911 Regia: August Blom

■ T. it.: La danzatrice; T. ing.: The Ballet Dancer; Scen.: Alfred Kjerulf; F.: Alex Graatkjaer; Int.: Asta Nielsen (Camille Plavier, ballerina), Valdemar Psilander (Paul Rich, il pittore), Johannes Poulsen (Jean Majol, lo scrittore), Valdemar Moeller (Simon, l'amministratore), Karen Poulsen (sua moglie); Prod.: Nordisk Film Kompagni; Pri. pro.: 28 ottobre 1911 ■ 35mm. L. or.: 774 m. L.: 766 m. D.: 37' a 16 f/s. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danske Filmmuseum ■ Copia positiva stampata nel 1999 / Printed in 1999

Tipico dei drammi della Nordisk dell'epoca, il film è girato quasi interamente utilizzando la profondità di campo, una tecnica sfruttata soprattutto nella scena della festa, nella quale viene impiegato anche l'uso dello specchio per espandere lo spazio scenico. Mentre la mdp riprende la performance di Camille, lo specchio riflette Jean e la signora Simon che si baciano. Questo permette lo svolgersi di due azioni simultaneamente mantenendo l'attenzione principale su Camille e rafforzando l'identificazione del pubblico con lei. La profondità di campo unita all'uso dello specchio permettono lo sviluppo della scena e delle relazioni senza dover interrompere la realtà spaziale e temporale della ripresa. Evitare il taglio, caratteristica dei film Nordisk, non è affatto un tratto stilistico ereditato da un periodo precedente; piuttosto rappresenta un'attenzione per la messa in scena che ha origine nel teatro. Tuttavia l'effetto teatrale è attenuato dalle trovate dello specchio e della mdp posta ad un angolo del set che evita la ripresa frontale molto comune nei film precedenti di chiara ispirazione teatrale. Inoltre i set sono riccamente arredati e molto verosimili. Ron Mottram, *The Danish Cinema before Dreyer*, Metuchen, Scarecrow Press, NJ, 1998

Typical of Nordisk dramas of the period, the film is shot almost entirely in deep focus, a technique which is especially useful at the party scene, where there is another use of a mirror to expand the playing space. While Camilla is shown performing, a mirror reflects Jean and Mrs. Simon kissing. This allows for two actions to take place simultaneously while keeping the main attention on Camilla and strengthening audience identification with her. The deep focus, combined with the use of the mirror, allows the scene to play and the character relationships to be drawn without interrupting the spatial and temporal reality of the shot. This avoidance of cutting, which is a general characteristic of Nordisk films, is by no means a stylistic trait left over from an earlier period, but rather a concern for *mise-en-scène* that has its roots in the theater. The theatrical effect is tempered, however, by devices like the mirror and the placement of the camera at an angle to the set, thus avoiding the frontality so common to earlier theatrically influenced films. In addition, the sets are solidly furnished and convincingly real. Ron Mottram, *The Danish Cinema Before Dreyer*, Metuchen, NJ, Scarecrow Press, 1988

### DER FREMDE VOGEL Germania, 1911 Regia: Peter Urban Gad

■ T. it.: L'uccello foresto; T. ing.: The Strange Bird; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Guido Seeber; Int.: Asta Nielsen (sig.na May, figlia di Sir Arthur Wolton), Carl Clewing (Max, barcaiolo nella Sprea), Frau Karsten (Grete, sua moglie), Hanns Kräly, Hans Mierendorff (Sir Arthur Wolton, nobile inglese), Agda Nielson (Mizi), Louis Ralph (Herbert Bruce), Eugenie Werner (dama di compagnia della sig.na May); Prod.: Deutsche Bioscop GmbH, Projektions-AG Union (PAGU); Pri. pro.: 11 novembre 1911 ■ 35mm. L. or.: 1000 m. L.: 805 m. D.: 44' a 18 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv per concessione del Murnau Stiftung

Questo film fa parte della famosa Serie Asta Nielsen ed è sicuramente uno dei migliori film drammatici mai girati. La trama è piuttosto semplice. Una giovane inglese in gita nella Spreewald in compagnia di suo padre e di altri viaggiatori si innamora di un contadino. I due innamorati si danno alla fuga. Mentre vengono inseguiti dai parenti di lei, viene lasciata sola dall'innamorato che va in cerca di aiuto, ma lei cade nell'acqua e muore affogata. Dal punto di vista psicologico, comunque, questa trama semplice è sviluppata così bene che quasi non si nota l'assenza del parlato. Il vantaggio del cinema sul teatro è che un film può riprodurre fedelmente la natura: il fruscio degli alberi della Spreewald, i magnifici riflessi di luce sull'acqua – in particolare, il magico bagliore della luna – lo sciabordio delle onde, il cadavere tra le ninfee, la fattoria idilliaca. Tutto ciò può avvenire perfettamente solo al cinema, mai in teatro.

Anonimo, "Der Kinematograph", Düsseldorf, 8 novembre 1911

This film is part of the famous Asta Nielsen Series, and surely one the best dramatic films ever made. The plot is quite simple. A young Englishwoman on an excursion to the Spreewald with her father and other travellers falls in love with a farmhand; the two lovers take flight; while being pursued by her relatives, she is left alone by her beloved, who goes for help; she falls into the water and drowns. Psychologically, however, this simple plot is so well developed that you scarcely notice the absence of the spoken word. The advantage which cinema has over theatre is that a film can faithfully reproduce nature: the rustling of the trees in the Spreewald, the wonderful light reflections on the water – particularly beautiful is the magical glow of the moon – the lapping of the waters, the corpse among the water lilies, the idyllic farmhouses. All this can only be shown to perfection in the cinema, not in the theatre.

Anonymous, "Der Kinematograph", Düsseldorf, 8 November 1911

### **DIE ARME JENNY** Germania, 1911/12 Regia: Peter Urban Gad

■ T. it.: La povera Jenny; T. ing.: Poor Jenny; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Guido Seeber; Scgf.: Robert A. Dietrich; Int.: Asta Nielsen (Jenny Schmidt), Leo Peukert (Eduard Reinhold), Emil Albes (Schmidt, il capo-fabbrica), Paula Helmert (sig.ra Schmidt), Ferdinand Richter (un cameriere), Hans Staufen (Fritz, un cameriere), Berthold Weiß (un cameriere), Max Obal, Bruno Lopinski, Lene Voss; Prod.: Deutsche Bioscop GmbH e Projektions-AG Union (PAGU); Pri. pro.: 2 marzo 1912 ■ 35mm. L. or.: 858 m. L.: 549 m. D.: 30' a 16 f/s. Didascalie tedesche/German intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek per concessione del Murnau Stiftung

La dirompente Asta Nielsen dell'inizio del film, una ragazza ingenua e assetata d'amore, si trasforma gradualmente nel ritratto dell'inganno e della delusione. La sua Jenny è costretta ad un vero tour de force. Nata in una famiglia umile, non ha mai provato il calore della felicità. Come una farfalla notturna si avvicina imprudentemente alla luce, cade nella trappola di un elegante seduttore, vive un sogno d'amore che si infrange presto e che la condanna ad un martirio con il quale sconterà i suoi rari momenti di felicità. La sua tristezza è così grande che diventa insensibile alla propria sofferenza, finché viene a sapere del fidanzamento del suo seduttore e realizza la profondità dell'abisso in cui il destino l'ha gettata. L'unico sollievo che riuscirà a trovare sarà la morte.

Dal Catalogo Edison-Theater Graz dell'epoca

Even wanting to point out just how overpowering Asta Nielsen is when playing the part of initially love-starved and gullible, then deceived and despairing girls, is like bringing coals to Newcastle. Her Jenny is one such *tour de force*. The daughter of simple parents, who has never experienced the warm glow of happiness, she reels like a moth into the light, into the snare of the elegant seducer, and, her brief dream of love shattered, suffers a long martyrdom in payment for her few moments of happiness. So great is her unhappiness that she becomes insensitive to her misery, until she hears about her seducer's engagement and recognizes the depth of the abyss into which fate has cast her. She then goes to meet her longed-for release in death.

Contemporary programme booklet, Edison-Theater Graz

### **DAS MÄDCHEN OHNE VATERLAND** Germania, 1912 Regia: Peter Urban Gad

■ T. it.: La fanciulla straniera; T. ing.: Girl with No Fatherland; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Guido Seeber; Int.: Asta Nielsen (Zidra), Paul Meffert (generale Czepow, comandante della fortezza), Max Wogritsch (tenente Sergej Ipanoff), Hanns Kräly, Fred Immler; Prod.: Deutsche Bioscop GmbH e Projektions-AG Union (PAGU); Pri. pro.: 29 novembre 1912 ■ 35mm. L. or.: 1010 m. L.: 549 m. D.: 30' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv per concessione del Murnau Stiftung

"La storia d'amore tra la "zingara" Zidra e il tenente nasce dall'inganno: la strana donna inscena un incontro fortuito nella foresta e il tenente ne rimane colpito. La donna si lascia incantare dai meschini interessi economici di quanti sanno di non avere chance per entrare nell'alta società e si mette a disposizione di una spia in cambio di denaro. Ma il tenente ha l'occhio esperto del cacciatore e considera una sua preda tutto ciò che attraversa il suo cammino nella foresta. Man mano che la storia

"The love story between the "gypsy" Zidra and the lieutenant develops on the basis of deception: the strange woman stages a chance meeting in the forest; the lieutenant is taken by it. She pursues the petty financial interests of those who have no chance of ever entering into society's big business, and puts herself at the temporary disposal of a spy for a fee. The lieutenant, on the other hand, has the eye of a hunter, regarding everything that crosses his path in the forest as his prey. In the

si sviluppa lo sguardo dell'uomo si trasforma, da strumento di cattura diventa destinatario dell'incanto dei movimenti leggiadri e trasgressivi della donna. L'uomo è affascinato dall'abilità della donna nell'arrampicarsi a piedi nudi sui muri o camminare in equilibrio su un cannone. Più si lascia rapire dalla sua immagine, più i movimenti espressivi diventano "veri", abbandonando ogni artificiosità e arricchendosi di sentimento. Tuttavia la loro relazione si infrange tra le mura della società militarizzata di Guglielmo II, mura che la strana donna riesce facilmente a superare ma che tengono l'uomo prigioniero".

Heide Schlüpmann, *Asta Nielsen, la ragazza senza patria*, "Cinegrafie", Bologna, n. 12, 1999

### **DIE SÜNDEN DER VÄTER** Germania-Danimarca, 1912/13 Regia: Peter Urban Gad

■ T. ing.: *Sins of the Fathers*; Sog.: Hermann Sudermann; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Guido Seeber; Int.: Asta Nielsen (Hanna), Fritz Weidemann (Marten, un giovane pittore), Emil Albes (Meyer, padre di Hanna), Hermann Seldeneck (professor Harlow, pittore), Fr. Stoike (Fanny, sua figlia), Max Wogritsch (Hans Braun); Prod.: Deutsche Bioscop GmbH, Projektions-AG Union (PAGU); Pri. pro.: 28 febbraio 1913 ■ 35mm. L. or.: 911 m. L.: 462 m. D.: 23' a 18 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek

In *Die Sünden der Väter* l'attrice appare prima come una ragazza che fa il suo debutto nel mondo degli artisti bohemien facendo domanda per lavorare come modella all'accademia di belle arti. Indossa un vivace abito a righe e i capelli sono pettinati all'indietro e legati sulla nuca. Si mangia le unghie per l'imbarazzo, si sistema il vestito, giocherella con le dita e finalmente – a cosa bisogna ridursi – si divincola per impedire che prendano le sue misure. Vuole qualcosa ma è indifesa, deve sopportare gli sguardi scrutatori. Ma tra le tre belle donne è lei la prescelta. Tempo dopo si rivela perfetta per il ruolo che le è stato assegnato: "Hanna è diventata la modella perfetta". Ora porta i capelli sciolti in ampi ricci e sembra così matura che – come vediamo nella scena successiva – assume il ruolo di una regina agli occhi di uno studente, una visione che si tramuta in un quadro. Con una fascia in testa e una stola bianca sulle spalle condensa l'orgoglio dell'amato nella posa di un sovrano; per contrasto, quando il professore entra nell'aula non degna la modella di nota. Ma questa associazione l'ha definitivamente separata dal mondo della classe operaia. In un abito signorile, decorato con un motivo raffinato – e con una scollatura quadrata un po' troppo austero – è assolutamente fuori posto nell'umile casa del padre. Poco più tardi raggiunge il suo scopo, il calore del suo primo amore è svanito, lo studente è in Italia e lei è semplicemente più matura: una lunga gonna nera e una camicia chiara, con un'ampia cintura intorno alla vita sottile, i capelli legati sulla nuca e un boa di piume che aggiunge un tocco anti-convenzionale al suo aspetto sobrio".

Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt am Main, 1990

course of the film his gaze alters, from being a grasping tool to being a receiver of the woman's light footed transgressive movements. He is enthralled by her bare footed freedom to climb over walls and balance on the barrel of a cannon. And the more he is captivated by the sight of her, the "truer" her expressive movements become, shaking off any aspect of calculation and becoming filled with devotion. However, their relationship shatters in the walls of the militarized Wilhelminian society, walls which the strange woman can easily overcome, but which hold the man prisoner".

Heide Schlüpmann, *Asta Nielsen, Girl with No Fatherland*, "Cinegrafie", Bologna, n. 12, 1999

In *Sins of the Fathers* she first appears as a girl who makes her initial entry into the Bohemian art world, by applying to be a model at the art academy. We see her at the studio with two other applicants. She is wearing a bright striped dress, and her hair is combed back and plaited at the nape of her neck. She stands there biting her nails in embarrassment, pulling at her dress, fiddling with her hands, and finally – how is one to present oneself! – slouching: she is being sized up. She wants something, but is helpless, and has to suffer their scrutiny. Yet of the three beauties, she is chosen. A short time later, she turns out to be well suited for the role she is given: "Hanna has become the perfect model". She now wears her hair in loose curls, and seems so mature that – as we see in the next scene – she can take the role of a queen in the eyes of a student, a vision he then translates into a painting. Wearing a headband, with a white stole on her shoulders, she invests the personal pride of the loved one into the pose of a ruler; by contrast, when the professor enters he takes no notice of the model. Yet this association has separated her from her working-class world. In a decoratively patterned ladylike dress – with a square neckline that is just a little too severe – she is clearly out of place in her father's humble home. A little later, she has fulfilled her function, the glow of first love has faded, the student is in Italy, and she is just mature: in a long dark skirt and a light blouse with a wide belt around her slim waist, her hair again caught at the nape of her neck, a feather boa adding a hint of the unconventional to her otherwise plain appearance".

Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt am Main, 1990

**DIE FILMPRIMADONNA** Germania, 1913 Regia: Peter Urban Gad

■ T. it.: *La regina del cinema*; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Axel Graatkjaer, Karl Freund; Scgf.: Fritz Seyffert; Int.: Asta Nielsen (Ruth Breton), Paul Otto (Herr von Zornhorst), Fritz Weidemann (Walter Heim, scrittore ed attore), Fred Immler; Prod.: Projektions-AG Union (PAGU); Pri. pro.: 5 dicembre 1913 ■ 35mm. L. or.: 1429 m. L.: 348 m. D.: 17' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum per concessione del Murnau Stiftung ■ Frammento stampato presso George Eastman House nel 1991 / Fragment printed by George Eastman House in 1991

*Die Filmprimadonna* è stato proiettato per la prima volta il 5 dicembre 1913 a Berlino. Sfortunatamente sembra che non ne sia sopravvissuto alcun materiale completo. Due sono i frammenti che oggi conosciamo: una stampa incompleta della versione americana (255 m.) dalla collezione della George Eastman House, e una versione olandese ancora più breve (89 m.) custodita dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam. Entrambi i frammenti mostrano scene del primo dei quattro atti. Una scena della copia olandese è complementare al frammento americano. Altre due scene più complete sono state usate per sostituire le parti mancanti delle stesse scene del frammento conservato alla George Eastman House. Il risultato è una pellicola di 278 metri, molto lontana dalla lunghezza totale dell'originale, di 1.429 metri, di questo film molto più lungo e complesso. [...] Questo è tutto quello che ci rimane di *Die Filmprimadonna*. Catalogo del programma di sala dell'epoca (dagli archivi della Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin)

*The Film Primadonna* had its premiere on 5 December 1913 in Berlin. Unfortunately, no complete materials seem to have survived. Two fragments are known today: an incomplete print of the American release version (255 m) in the George Eastman House collection, and an even shorter version of the Dutch release (89 m) in the Nederlands Filmmuseum in Amsterdam. Both fragments show scenes from the first of the actual four acts. One scene of the Amsterdam copy was additional to the American fragment. Another two scenes were more complete, and have been used as replacements for footage of the same scenes in the George Eastman House fragment. The resulting cut is now 278 m, still nowhere near the original length of 1429 meters of this once much longer and complex film. [...]

This is all that is known to be left of *The Film Primadonna*. Contemporary programme booklet (from the archives of the Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)

**ENGELEIN** Germania, 1913 Regia: Peter Urban Gad

■ T. it.: *Mignonnette*; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Karl Freund, Axel Graatkjaer, Guido Seebler; Scgf.: Fritz Seyffert; Int.: Asta Nielsen (Jesta), Alfred Kuehne (redattore Schneider, suo padre), Max Landa (Peter J. Schneider da Chicago), Fred Immler (Theodor Schiebstedt), Adele Reuter-Eichberg (Meta Schiebstedt), Hanns Kräly (precettore), Martin Wolff, Erner Hübsch; Prod.: Projektions-AG Union (PAGU); Pri. pro.: 3 gennaio 1914 ■ 35mm. L. or.: 1617 m. L.: 1605 m. D.: 78' a 18 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv per concessione del Murnau Stiftung

Un ottimo esempio dell'arte di Asta Nielsen è rappresentato da *Engelien*, una commedia nella quale l'attrice recita il ruolo di una figlia illegittima chiamata Jesta (il nome della sua stessa figlia illegittima). Il film è una commedia sul tema di un deliberato scambio di identità.

A fine example of the art of Asta Nielsen is *Engelien*, a comedy in which she plays an illegitimate child called Jesta (her own daughter's name, who was herself born out of wedlock). This is a comedy of deliberately mistaken identity.

**ZAPATAS BANDE** Germania, 1913/14 Regia: Peter Urban Gad

■ T. it.: *I briganti del Caucaso*; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Karl Freund, Axel Graatkjaer; Scgf.: Fritz Seyffert; Int.: Asta Nielsen, Max Agerty, Carl Dibbern, Senta Eichstaedt, Erich Harden, Fred Immler, Ernst Körner, Hans Lanser-Ludloff, Adele Reuter-Eichberg, Mary Scheller; Prod.: Projektions-AG Union (PAGU); Pri. pro.: 27 febbraio 1914 ■ 35mm. L.: 752 m. D.: 41' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Murnau Stiftung ■ Recentemente una copia colorata è stata restaurata presso il Murnau Stiftung / Murnau Stiftung newly restored a coloured print

“La nostra famosa diva del cinema Asta Nielsen ha registrato un altro grande trionfo con la nuova commedia *Zapatas Bande*. Una breve sinossi della trama: una compagnia di produzione cinematografica manda un gruppo nell'assolata Italia per girare un film drammatico sugli zingari. Ma una vera banda di rapinatori si nasconde nella stessa regione, in fuga dalla polizia. Mentre gli attori del cinema sono occupati a girare, i furbi banditi approfittano dell'opportunità e rubano i loro vestiti per superare il confine. Naturalmente gli sfortunati attori vengono scambiati per i

“Our famous cinema diva Asta Nielsen has carried off another great triumph in the new comedy *Zapata's Band*. A brief summary of the plot: a film production company sends a group to sunny Italy to shoot a gypsy drama. A real band of robbers, however, happens to be holding out in the same region, on the run from the police. While the cinema actors are busily filming, the clever bandits avail themselves of the opportunity and steal their civilian clothes, using them to cross the border to safety. Of course the unfortunate actors are regarded as the real rob-

truffatori e corrono il rischio di pagare per errori altrui. Vengono salvati dalla prigione e dalla forca grazie all'intervento dell'ambasciatore del loro Paese. (...) Asta Nielsen, la star del cast, ha nuovamente la possibilità di lasciare campo libero al proprio umorismo sfacciato e mostrarsi in tutta la sua versatilità e agilità". Anonimo, "Der Kinematograph", Düsseldorf, 11 marzo 1914

bers, and face the possibility of having to pay for their sins. They are only saved from prison and the gallows by the intervention of their country's ambassador. (...) Asta Nielsen, as the star of the group, has the possibility to once again give free rein to her saucy humour and display her versatility and agility". Anonymous, "Der Kinematograph", Düsseldorf, 11 March 1914

### **VORDERTREPPPE UND HINTERTREPPPE** Germania, 1914 Regia: Peter Urban Gad

■ T. ing.: *Front Stairs and Back Stairs*; Scen.: Peter Urban Gad, Hermann Sudermann; F.: Karl Freund, Axel Graatkjaer, Guido Seeber; Scgf.: Fritz Seyffert; Int.: Asta Nielsen (Sabine Schulze), Paul Otto (luogotenente von Hammeln), Fred Immler (Lehmann, il cameriere), Victor Arnold (Goldsohn, consigliere commerciale), Mary Scheller (sig.ra Goldsohn), Sena Eichstaedt (figlia di Goldsohn), Alfred Kuehne (Schulze), Adele Reuter-Eichberg (sig. ra Schulze); Prod.: Projektions-AG Union (PAGU); Pri. pro.: 24 marzo 1915 ■ 35mm. L. or.: 1074 m. L.: 549 m. D.: 30' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German Intertitles ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv per concessione del Murnau Stiftung

### **DORA BRANDES** Germania, 1916 Regia: Magnus Stifter

■ T. it.: *Dora Brandes*; Scen.: Louis Levy, Martin Jörgensen; Int.: Asta Nielsen, Ludwig Trautmann; Prod.: Neutral-Film GmbH; Pri. pro.: 16 agosto 1916 ■ 35mm. L.: 1236 m. D.: 68' a 18 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Gosfilmofond ■ Copia positiva stabilita a partire da un negativo del Gosfilmofond realizzato nel 1966 / Positive print from a dupe negative made in 1966 by Gosfilmofond of Russia

"La compagnia Saturn Akt.-Ges. ha inviato al giornale un invito per 'Marmorhaus' all'anteprima per la stampa dei primi due film della *Asta Nielsen Series 1916/17*. Anche qui un film drammatico e una commedia (*Love's ABC*). Asta Nielsen recita la parte principale in entrambi i film. Il dramma si intitola *Dora Brandes* ed è la storia di una donna che si innamora appassionatamente di un uomo e si dedica totalmente a lui – un giornalista – spianandogli la strada verso il trionfo in politica. A questo scopo utilizza il denaro che riceve da un vecchio ammiratore. Quando l'uomo si rende conto del sacrificio che sta facendo, la rifiuta e ciò sprofonda la donna in uno stato di instabilità che la porterà sempre più in basso, finché l'alcol la priverà delle ultime tracce della sua dignità". Anonimo, "Der Kinematograph", Düsseldorf, 23 agosto 1916

"The Saturn Akt.-Ges. company issued an invitation to the 'Marmorhaus' for a press preview of the two first films in their *Asta Nielsen Series 1916/17*. Once again, a drama and a comedy (*Love's ABC*). Asta Nielsen plays the main role in both. First, the two plots. The drama is called *Dora Brandes*, and is about a woman who is passionately in love with and devoted to a man – he is a journalist – whose path to political greatness she smoothes. This she does with money which she gets from a former admirer. When her lover hears of her sacrifice for him, he rejects her. As a result, she becomes totally unstable, sinking lower and lower, until alcohol robs her of the last vestiges of dignity". Anonymous, "Der Kinematograph", Düsseldorf, 23 August 1916

### **DIE BÖRSENKÖNIGIN** Germania, 1916 Regia: Edmund Edel

■ T. ing.: *The Stock Market Queen*; Scen.: Edmund Edel; Int.: Asta Nielsen (Helene Netzer/Helena Neiber), Willi Kaiser-Heyl (capo-ispettore Müller), Aruth Wartin (Bruno Lindholm/Landmann, direttore della miniera); Prod.: Neutral-Film GmbH; Pri. pro.: 23 maggio 1918 ■ 35mm. L. or.: 1200 m. L.: 1090 m. D.: 52' a 18 f/s. Imbityo / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

"*Die Börsenkönigin* è stato girato in un ambiente visivamente molto attraente – l'impianto industriale di una miniera – e l'azione è alquanto insolita: una giovane donna specula sulle azioni di una miniera, si innamora del direttore e quando egli la tradisce prende il controllo della compagnia. Riprese piuttosto rigide e un'insolitamente incantevole e immobile Asta Nielsen". Irene Stratenwerth, Hermann Simon (a cura di), *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*, Henschel Verlag, Berlin, 2004

"*The Stock Market Queen* was filmed at a visually attractive location – the industrial plant of a mine – and the action is also unusual: a young woman speculates with the stocks of a mine, falls in love with its director, and then, when he deceives her, takes over the management of the company. Somewhat rigid camerawork, and an extraordinarily enchanting, if unusually still, Asta Nielsen". Irene Stratenwerth, Hermann Simon (ed.), *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*, Henschel Verlag, Berlin, 2004

### **NACH DEM GESETZ** Germania, 1919 Regia: Willy Grunwald

■ T. it.: *Secondo la legge*; T. ing.: *In the Eyes of the Law*; Scen.: Anton Strandberg; F.: Max Lutze; Scgf.: Siegfried Wroblewsky; Int.: Asta Nielsen (Sonja Waler, giornalista), Fritz Hartwig (Arthur Wolf, giornalista), Guido Herzfeld (Heere, usuraio), Willi Kaiser-Heyl (professor Wedel), Theodor Loos (Albert Holm, medico), Henri Peters-Arnolds (figlio di Wedel), Georgine Sobjeska (sig.ra Waler, madre di Sonja ed Erich), Otz Tollen (Erich Waler, medico), Bernard Goetzke; Prod.: Cserépy-Film Co. GmbH; Pri. pro.: 26 settembre 1919 ■ 35mm. L. or.: 1698 m. L.: 1640 m. D.: 79' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Questo è un film estremamente ambiguo. Al principio le immagini sono intrise di una luminosità seducente. Asta Nielsen recita il ruolo di una zelante giornalista, un'intellettuale dal temperamento forte, abbigliata in divertenti vestiti a righe. Mentre fa colazione alla mensa sul tetto della casa editrice Ullstein, un collega le propone di sposarlo, dopodiché vanno a fare una passeggiata nelle vivaci strade di Berlino. Ma quella che appare come una bella storia d'amore tra giornalisti è inframmezzata fin dall'inizio da immagini di malattia, povertà e morte. Le diverse atmosfere e i temi che il film unisce sono tenuti insieme a stento dalla trama: la storia della giornalista Sonja Waler (Asta Nielsen) che intercede a favore di un ricercatore squattrinato. Per permettergli di continuare la sua ricerca, la giovane uccide un ricco usuraio e per tale crimine viene condannata alla reclusione. È Asta Nielsen che attraversa le scene del film e le lega l'una all'altra. La figura di Raskolnikov è il secondo filo conduttore della storia. Il film raccoglie e adatta diverse caratteristiche della letteratura. Anche qui, come un anno più tardi in *Hamlet*, Asta Nielsen si appropria di un ruolo eroico ispirato alla letteratura, dove è tradizionalmente interpretato da un uomo.

Sabine Nessel

This is a fundamentally ambiguous film. Initially, there is a seductive lightness about the images. Asta Nielsen plays the part of a dedicated journalist, an intellectual, full of temperament, and amusing in her striped dress. While having her breakfast on the roof of the Ullstein publishing house building, a colleague proposes marriage to the young journalist, after which they take a walk together through the lively streets of Berlin. But what seems like a cheerful romance among journalists is interspersed from the very start with scenes of illness, poverty, and death. The different moods and themes which the film assembles are held together only loosely by the plot: the story of the journalist Sonja Waler (Asta Nielsen), who intercedes on behalf of a penniless researcher. To enable him to continue his research, she murders a rich usurer, for which crime she is sentenced to prison. Asta Nielsen traverses the film's scenes, holding them all together. The figure of Raskolnikov is the second thread that runs through the story. The film takes up and adapts several features of the literary work. Here too, as a year later in *Hamlet*, Asta Nielsen appropriates a heroic role from literature which is traditionally played by a man.

Sabine Nessel

### **HAMLET** Germania, 1920 Regia: Sven Gade, Heinz Schall

■ T. it.: *Amleto*; Sog.: dall'opera omonima di Erwin Geparad tratta dalla saga di Amleto; Scen.: Erwin Geparad; F.: Curt Courant, Axel Graatkjaer; Scgf.: Svend Gade, Siegfried Wroblewsky; Mu.: Giuseppe Becce; Int.: Asta Nielsen (principessa Amleto), Mathilde Brandt (regina Gertrude), Paul Conradi (re Amleto), Anton de Verdier (Laerte), Lilly Jacobsson (Ofelia), Hans Junkermann (Polonio), Heinz Stieda (Orazio), Eduard von Winterstein (Claudio); Prod.: Asta Nielsen Art-Film GmbH; Pri. pro.: 9 febbraio 1921 ■ 35mm. L. or.: 2367 m. L.: 2160 m. D.: 105' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsches Filminstitut

“Ma questa donna, che per noi è diventata un'icona del suo tempo, si rinnova costantemente film dopo film, e cambia regolarmente: come Amleto, è flessibile come una lama damaschina, è la Giovanna d'Arco della Danimarca. Chi sopporterebbe l'idea che Amleto venga interpretato da una donna? Nell'Amleto di Asta Nielsen non ci troviamo davanti gli svolazzi di una Sarah Bernhardt, né con un'abbondanza di curve. Gli occhi profondi, la figura snella, lo strano pallore intellettuale rendono Asta Nielsen il perfetto principe shakespeariano – esattamente come ci aspettavamo di vedere il principe”.

Lotte H. Eisner, “Zu Ehren von Asta Nielsen”, 1961

“Yet this woman, who for us has become an image of her time, constantly renews herself from film to film, is constantly changing: as Hamlet she is as pliable as a Damascus blade – the Joan of Arc of Denmark. Who would want to be irritated by the fact that Hamlet is being played by a woman? In Asta Nielsen's Hamlet we are not confronted with the flourishes of a Sarah Bernhardt, nor with the painfully ample curves. The soulful eyes, the slim figure, the strange, cultivated pallor make Asta Nielsen the perfect Shakespearean Danish prince – exactly as we want to see that prince”.

Lotte H. Eisner, “Zu Ehren von Asta Nielsen”, 1961

### **DER ABSTURZ** Germania, 1922 Regia: Ludwig Wolff

■ T. it. Lo sfacelo; T. ing.: *The Decline*; Scen.: Ludwig Wolff; F.: Axel Graatkjaer, Georg Krause; Scgf.: Heinz Beisenherz, Fritz Seyffert; Int.: Asta Nielsen (Kaja Falk, diva dell'opera), Giuseppe Becce, Albert Bozenhard (Frank Loris, suo marito), Ivan Bulatov (conte Lamotte), Gregori Chmara (Peter Karsten, pescatore), Adele Sandrock (sua madre), Charlotte Schultz (Heinrike Thomsen, la ragazza del pescatore), Hans Waßmann (visitatore), Ida Wogou (domestica di Kaja), Arthur Kistenmacher; Prod.: Asta Nielsen Art-Film GmbH; Pri. pro.: 17 maggio 1923 ■ 35mm. L. or.: 2421 m. L.: 1928 m. D.: 84' a 20 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Danske Filmmuseum per concessione di Allan Hagedorff ■ Copia stampata nel 1984 da un controtipo negativo / Printed in 1984 from a dupe negative

“La storia in breve: una cantante ancora bella e in piena forma dice al suo giovane innamorato: ‘No, non possiamo sposarci, sono troppo vecchia per te’. Il giovane innamorato commette un omicidio a causa sua e viene rinchiuso in prigione per dieci

“The story in brief: a still beautiful and still highly-accomplished singer says to her young lover, ‘No, we don't want to get married, I'm too old for you’. The young lover then commits a murder because of her and is sent to prison for ten years. ‘I'll wait

anni. 'Ti aspetterò', gli dice, e per dieci lunghi anni il giovane nella cella sogna la sua amata, immaginandola splendida e raggiante come quando si erano conosciuti. Ma durante quei dieci anni la donna invecchia e imbruttisce. In più, come fanno gli artisti più fanatici, Asta Nielsen arriva agli estremi e diventa ripugnante. La malattia e la sventura la trascinano nell'abisso della depravazione. (Che meravigliosa interpretazione della Nielsen! Con quale furia questa donna mette il sale sulle proprie ferite!) Arriva il grande giorno. La vecchia donna trasandata con il volto devastato è davanti al cancello della prigione dal quale uscirà il giovane. All'improvviso appare. È convinto che la sua amata lo stia aspettando. Si guarda intorno. Cammina lentamente guardando tutti in viso. Vede una vecchia donna trasandata che si appoggia ad un albero e purtroppo non si ferma. La sua amata non lo ha aspettato. A questo punto vediamo più di un centinaio di metri di primi piani del volto della Nielsen! Un bagliore di speranza, un brivido di terrore, gli occhi che chiedono aiuto e poi lacrime, visibili, reali, che corrono lungo le sue guance scarnie, che improvvisamente, davanti ai nostri occhi, appassiscono, come quando muore un'anima, proprio lì, sul viso di Asta Nielsen. E il pubblico, durante questa sequenza di primi piani si sente come un chirurgo che tiene in mano un cuore pulsante e conta gli ultimi battiti".

Béla Balázs, *Schriften zum Film*, Band 1: "Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926", Suhrkamp, München, 1982

#### **ERDGEIST** Germania, 1923 Regia: Leopold Jessner

■ T. it.: Lulu; T. ing.: Earth Spirit; Scen.: Carl Mayer, dal dramma omonimo di Franz Wedekind; F.: Axel Graatkjaer; Scgf.: Robert Neppach; Int.: Asta Nielsen (Lulu), Albert Bassermann (dr. Schoen, caporedattore), Carl Ebert (Schwarz, pittore), Rudolf Forster (Allwa, figlio del dr. Schoen, scrittore), Alexander Granach (Schigolch), Heinrich George (Rodrigi, atleta), Gustav Rickelt (dr. Goll), Erwin Biswanger (Eugenberg), Julius Falkenstein, Lucy Kieselhausen, Anton Pointner; Prod.: Jessner-Film; Pri. pro.: 22 febbraio 1923 ■ 35mm. L. or.: 2137 m. L.: 1955 m. D.: 94' a 20 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Positivo stabilito nel 1966 dal Gosfilmofond. Copia restaurata nel 2003 da un positivo nitrato conservato presso il Nederlands Filmmuseum e da un lavander acetato conservato presso il Gosfilmofond. Didascalie olandesi ricostruite sulla base dei documenti di censura tedeschi. In collaborazione con Gosfilmofond, Bundesarchiv-Filmarchiv e Danske Filmmuseum / Preserved by Gosfilmofond of Russia in 1966. Print restored in 2003 from nitrate positive from Nederlands Filmmuseum and one acetate fine grain positive from Gosfilmofond of Russia. Dutch intertitles recreated from German censorship cards. In collaboration with Gosfilmofond of Russia, Bundesarchiv-Filmarchiv, and the Danske Filmmuseum

"Non credete che Jessner meriti una menzione speciale per la regia? Assolutamente sì, perché è un innovatore. In questo film dà vita al proprio espressionismo naturalista, per così dire, un espressionismo visibile nelle sue scelte. Non costruisce muri sbilenchi dove potrebbero restare in piedi dei muri dritti. Invece, quando le cose si mettono male, gira la scena davanti al vetro inclinato del tetto dello studio. Soddisfa le sue esigenze formali ed espressioniste attraverso l'uso di tende, paraventi e scale. Questa è una buona idea per il film ma le buone idee implicano obblighi. Volevamo vederla fino alla fine del film. Inoltre ci sono dei gravi errori e la regia spesso vacilla (il dito sul programma del balletto, il libro di cucina!). Ma l'idea, se fosse stata di Jessner, di interpretare la *Lulu* di Wedekind è sicuramente la più straordinaria di tutte. Vorremmo ringraziare il cinema Schwarzenberg per averci portato questo film".

Béla Balázs, *Die Erotik der Nielsen*, ibid

for you', she calls to him, and for ten long years the young man in his cell dreams of his beloved, picturing her as radiantly beautiful, like she was when they first met. But in the course of the ten years, the woman grows old and ugly. What is more – like every fanatical artist, Asta Nielsen goes to extremes – she even become repulsive. Sickness and misery draw her into the abyss of depravity. (How Nielsen portrays this! The fury with which this woman rubs salt in her wounds!) Then the great day comes. The shabby old woman with the ravaged face stands trembling in front of the prison gate from which the young man is about to emerge. He appears. He is convinced that his beloved is waiting him for him. He looks round. He walks slowly, looking everyone in the face. He sees a shabby old woman leaning half-faint against a tree – and passes her by, sadly. His beloved did not wait for him. What we see then are more than a hundred metres of Nielsen's face in close-up! A flutter of hope, deathly fright, eyes calling stridently for help, then tears – visible, real – running down her gaunt cheeks, which suddenly, before our very eyes, wilt, as a soul dies – right there on the face of Asta Nielsen. We perceive all this close up and clearly, like the surgeon who holds the pulsating heart in his hand and counts the last beats".

Béla Balázs, *Schriften zum Film*, Band 1: "Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926", Suhrkamp, München, 1982

"Should mention be made of Jessner's directing? Definitely, as he is an 'innovator'. In this film he creates his very own naturalistic expressionism, so to speak, an expressionism visible in his choice. He does not build crooked walls where straight ones might otherwise stand. Instead, when things are about to go wrong, he films the scene in front of the sloping glass roof of a studio. He satisfies his formal, expressionist needs by means of curtains, screens, and stairs. This is a good idea for the film, but good ideas entail obligations. We wanted to see it carried through to the end. What is more, there are some bad mistakes and tasteless moments in the direction (the finger on the ballet programme, the cookery book!). But the idea, if it was Jessner's, to have Asta Nielsen play Wedekind's Lulu, is surely the most wonderful of all. We would like to thank the Schwarzenberg cinema for bringing us this film".

Béla Balázs, *Die Erotik der Nielsen*, ibid

**LASTER DER MENSCHHEIT** Germania, 1927 Regia: Rudolf Meinert

■ T. let.: Il vizio dell'umanità; T. ing.: Human Vice; Scen.: Leo Birinski; F.: Ludwig Lippert; Scgf.: Robert A. Dietrich; Mu.: Willy Schmidt-Gentner; Int.: Asta Nielsen (cantante), Werner Krauß, Alfred Abel, Elizza La Porta, Charles Willy Kayser, Trude Hesterberg, Maria Forescu, Carla Meissner, Gräfin Sybille Lerchenfeld, Ekkehard Ahrend, Eberhard Leithoff; Prod.: Internationale Film-AG Berlin; Pri. pro.: 5 aprile 1927 ■ 35 mm. L. or.: 2437 m. L.: 1985 m. D.: 87' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Danske Filmmuseum

"Dopo aver lavorato esclusivamente in teatro per tre anni il cinema mi ha riconquistata. Dovrei mettere fine al boicottaggio? Niente affatto. Mi sono infilata di soppiatto nel cinema. Dev'essere stata una sorpresa quando il mio nome è comparso sui giornali ma il mio ritorno era ormai definitivo. Durante la prima a Berlino ho ricevuto molti applausi durante tutto il film e dopo la proiezione il pubblico si è alzato in piedi gridando il mio nome, finché hanno dovuto lasciare la sala per permettere al pubblico dello spettacolo successivo di accomodarsi. Anche la stampa, che negli anni in cui non lavoravo nel cinema, mi aveva cercato costantemente, mi ha accolto come non aveva mai fatto. Il ghiaccio si era finalmente sciolto, venivo sommersa di offerte, non avevo bisogno di lavorare come una schiava. Ma il cinema, come è stato allora, non è riuscito a strapparmi via dal teatro".

Asta Nielsen, *Die schweigende Muse*, Veb Hinstorff, Berlin, 1961

"Having worked exclusively in the theatre for three years, cinema unexpectedly caught up with me again. Should the boycott be terminated? Not at all. ... I was "smuggled" into the film. It must have come as quite a surprise when my name appeared in the newspaper, but my comeback was a fact. During the premiere in Berlin, I received demonstrative applause throughout the whole film, and after the showing the audience stood up and called for me, until they were requested from the stage to leave the theatre so that the audience for the next showing could take their seats. The press, too, who during the years when I was not filming had constantly searched for me, received me as never before. The ice was finally broken. I was inundated with offers. I accepted some of them because I found them particularly interesting, but with the theatre in the background, I didn't need to enslave myself. But cinema, as it was then, did not succeed in tearing me away from theatre again".

Asta Nielsen, *Die schweigende Muse*, Veb Hinstorff, Berlin, 1961

**UNMÖGLICHE LIEBE** Germania, 1932 Regia: Erich Waschneck

■ Sog.: dal romanzo di Alfred Schirokauer; Scen.: Erich Waschneck, Franz Winterstein; F.: Bruno Mondy; Scgf.: Hans Jacoby; Int.: Asta Nielsen (Vera Holgk), Ery Bos (Nora, sua figlia), Ellen Schwannecke (Toni), Hans Rehmann (professor Steinkamp), Elisabeth Wendt (Katharina Steinkamp), Anton Pointer (Leopold von Möllenhof), Walter Steinbeck (Werner, il console), Lotte Spira (sua moglie), Carl Balhaus (Erwin Hammer), Hilde Hildebrand (signorina Martini), Julius Falkenstein (Zimmermann, domestico della famiglia Steinkamp), Werner Scharf (Hagedorn, redattore di "Giustizia"), Tamara Oberländer, Katja Bennfeld, Eugen Burg, Ernst Behmer, Alfred Haase, Friedrich Ettel; Prod.: Märkische Film GmbH; Pri. pro.: 23 dicembre 1932 ■ 35mm. L. or.: 2389 m. D.: 90' a 24 f/s. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

"Il sonoro ha debuttato in Germania nel 1929 ma Asta Nielsen era restia a provare il nuovo mezzo poiché riteneva il palcoscenico più adatto al dialogo teatrale rispetto al cinema. Nel 1932 ha accettato di interpretare il ruolo di Vera Holgk in *Unmögliche liebe* (Amore impossibile, diretto da Erich Waschneck). Secondo la "Musa del Muto" il romanzo originale raccontava la storia di una donna di mezza età che si innamora di uno scultore più anziano, lo sposa e vive felicemente. Nella versione filmica lo scultore diventa un giovane con una vita disordinata e l'"amore impossibile" termina tragicamente. Il gatto scottato teme l'acqua fredda: Asta Nielsen si ritira dal cinema. Continua a vivere in Germania fino al 1936, quando fa ritorno a Copenhagen – non prima, come ha dichiarato, di aver rifiutato un'offerta dal Führer stesso di dirigere un suo proprio studio". Robert C. Allen, *Asta Nielsen. The Silent Muse*, "Sight & Sound", Jg. 42, n. 4, 1973, S. 208f

"The sound film made its debut in Germany in 1929, but Asta Nielsen was reluctant to try the medium, feeling that the stage rather than the screen was the place for theatrical dialogue. In 1932, however, she agreed to play the role of Vera Holgk in *Unmögliche liebe* (Impossible Love, directed by Erich Waschneck). According to *The Silent Muse*, the original novel dealt with a middle-aged woman artist who falls in love with an elderly sculptor, marries him, and lives happily. In the film version the sculptor became a young man with a deranged wife, and the "impossible love" ends tragically. Once bitten, twice shy: Asta Nielsen retired from films. She continued to live in Germany until 1936, when she returned to Copenhagen – not before, she claimed, refusing an offer from the Führer himself to head her own studio".

Robert C. Allen, *Asta Nielsen. The Silent Muse*, "Sight & Sound", v. 42, no. 4, 1973, p. 208f



OMAGGIO A MICHAEL CURTIZ  
HOMAGE TO MICHAEL CURTIZ



# OMAGGIO A MICHAEL CURTIZ HOMAGE TO MICHAEL CURTIZ

Programma a cura di Peter von Bagh  
Programme by Peter von Bagh



Nemmeno il più ambizioso degli archivi cinematografici riuscirà mai a presentare una retrospettiva completa dei film di Michael Curtiz (Mihály Kertész, nato in Ungheria nel 1888 e morto a Los Angeles nel 1961). Noi abbiamo optato per un compromesso che si concentra su due "periodi". In primo luogo abbiamo i film muti del periodo americano di Curtiz, stranamente meno noti della sua produzione mitteleuropea, già presentata a Bologna probabilmente nel modo più esauriente possibile. *Noah's Ark* (1928) è un film relativamente conosciuto, ma perlopiù in una versione mutilata in base alle esigenze commerciali della successiva distribuzione sonora, mentre in questa occasione ne

vedremo la versione originale restaurata. Alcuni conoscono già *The Third Degree* (1926), ma uno dei film in programma, *Good Time Charley* (1927), è una vera scoperta che nessuno, nemmeno uno specialista del calibro di Richard Koszarski, ha mai visto. E ora possiamo presentarlo grazie allo straordinario impegno con cui la Library of Congress ha sostenuto la nostra causa.

Abbiamo poi il fior fiore della produzione di Curtiz agli esordi del sonoro, ovvero film come *The Cabin in the Cotton* (1932), *The Strange Love of Molly Louvain* (1932), *Jimmy the Gent* (1934), *The Case of the Curious Bride* (1935), tutti in un certo senso delle rarità. All'epoca Curtiz era ormai un professionista temuto e rispettato che lavorava con grandi cameraman come Sol Polito e Tony Gaudio e con lo scenografo Anton Grot. Il suo inglese zoppicante era un'inesauribile fonte di battute. Persino nella lontana Finlandia si parlava di lui, come testimonia un interessante articolo di un giovane poeta finlandese, Henry Parland (1908-1930), che considera *Noah's Ark* una svolta decisiva, un'opera in cui "gli eccessi del potere del regista" si impongono sui volti degli attori e sulla presenza delle star. Parland si rammarica del fatto che la grandezza ultraterrena e intangibile "delle vere star del cinema" stia scomparendo. Naturalmente ciò non è avvenuto e Curtiz ha saputo dirigere sapientemente le mirabili e ispirate interpretazioni di James Cagney, Bette Davis, Kay Francis, William Powell, Spencer Tracy, Boris Karloff, Claude Rains e naturalmente di Errol Flynn e John Garfield.

Avremmo potuto fare altre scelte altrettanto motivate: *The Mad Genius* (1931), *Doctor X* (1932) e *Mystery of the Wax Museum* (1933) – macabri esercizi di horror in Technicolor bicromatico –, *The Kennel Murder Case* (1933), *20.000 Years in Sing Sing* (1933), *Female* (1933), *Mandalay* (1934), *Black Fury* (1935)... In realtà non è tanto la selezione che conta, quanto l'idea che questi quattro film lascino già intravedere qualcosa delle successive e più ambiziose opere del regista. Le tematiche principali si ripetono – ambizione, spettacolo, sesso – e sono sempre trattate con un'estrema padronanza del genere (o dei generi) unita a una maniacale volontà di infrangere ogni tipo di regola. L'universo visivo di Curtiz possiede più sfumature rispetto a quello di altri prolifici registi della Warner Brothers (in particolar modo di registi americani come Lloyd Bacon o Mervyn LeRoy), anche se Wil-

Even the most ambitious film archive can't ever achieve a full retrospective of Michael Curtiz (Mihály Kertész, born in Hungary in 1888, dead in Los Angeles in 1961). The present compromise will concentrate on two "periods". First, Curtiz's American silents are strangely less known than his Middle-European output, every last foot of which has probably been shown in Bologna. *Noah's Ark* is a relatively known film, but mostly truncated according to the needs of its commercial sound release; we will see the restored original. A film called *The Third Degree* is known to some, but one of our films, called *Good Time Charley*, is a true find which nobody, not even a specialist of the caliber of Richard Koszarski, has seen. We can show it now thanks to the fantastic care the Library of Congress has taken in our cause.

The cream of Curtiz's achievement in early sound cinema follows, meaning films like *The Cabin in the Cotton* (1932), *The Strange Love of Molly Louvain* (1932), *Jimmy the Gent* (1934), and *The Case of the Curious Bride* (1935), all of them relatively rare treats. By that time Curtiz was a respected and feared pro, working with the great cameramen Sol Polito and Tony Gaudio and the art director Anton Grot; his poor English was a standing joke. I found a revealing article from far-away Finland. A young Finnish poet, Henry Parland (1908-1930), regarded *Noah's Ark* as the turning point where "the excess of directorial power" takes over the actors' faces and star presence; the writer regretted to see the otherworldly, tasteless greatness of "the real film star" disappearing. Of course, that was exactly what did not happen, with Curtiz at the helm guiding the definitive, inspired interpretations of Cagney, Bette Davis, Kay Francis, William Powell, Spencer Tracy, Boris Karloff, Claude Rains, and of course Errol Flynn and John Garfield.

We could have chosen otherwise, and with equal justification: *The Mad Genius* (1931), *Doctor X* (1932), *Mystery of the Wax Museum* (those gruesome exercises of horror in two-color Technicolor), *The Kennel Murder Case* (1933), *20,000 Years in Sing Sing* (1933), *Female* (1933), *Mandalay* (1934), *Black Fury* (1935)... In fact, the selection is not even the point, but rather the idea of the larger canvas of which four films reveal just a glimpse. The main themes are repeated: ambition, spectacle, sex – always with an extreme mastery of the genre (or any genre), and the simultaneous obsession to break all the rules. Curtiz's visual world had more nuances than other workhorses of WB had, especially the American-born directors like Bacon or LeRoy, although William Dieterle shared his ambition and skill. "We don't make art, Mike" the producer Hal Wallis kept saying, to which Curtiz eloquently replied: "I visualize".

I'll quote with pleasure John Baxter's description of Curtiz: "His films have a ferocity about them which suggests he refused to allow the material he was given to dominate him. No one was more adept at forcing the pace of films, at hammering even the most intransigent star into submission. Hated by actors,

liam Dieterle ne condivide ambizioni e capacità. "Noi non facciamo dell'arte, Mike", continuava a ripetere il produttore Hal Wallis, che riceveva l'eloquente risposta di Curtiz: "Lo immagino". Riportiamo volentieri le parole con le quali John Baxter descrive Curtiz: "La ferocia che possiedono i suoi film implica un rifiuto a lasciarsi dominare dalla materia che si ha a disposizione. Nessuno era più esperto di lui nel forzare il ritmo del film, nel costringere alla sottomissione anche le star più intransigenti. Odiato dagli attori, ricordato soprattutto per il suo inglese stentato dal forte accento ungherese, Curtiz sembra incarnare una tradizione europea totalmente agli antipodi rispetto all'eleganza e all'arguzia di Lubitsch e dei suoi colleghi alla Paramount. La Germania di Curtiz è quella della Reeperbahn, dei bordelli di Berlino, dei bassifondi di Monaco e di Amburgo. Non stupisce che i suoi film siano tra i più spietati, grotteschi ed erotici della storia del cinema". Peter von Bagh

### THE THIRD DEGREE Stati Uniti, 1926 Regia: Michael Curtiz

■ T. it.: Il diritto di amare; Sog.: basato sull'opera "The Third Degree, a Play in Four Acts" di Charles Klein (1908); Scen.: C. Graham Baker; F.: Hal Mohr; Mo.: Clarence Kolster; Int.: Dolores Costello (Annie Daly), Louise Dresser (Alicia Daly), Rockliffe Fellowes (Underwood), Jason Robards Sr. (Howard Jeffries Jr.), Kate Price (sig.ra Chubb), Tom Santschi ("Daredevil o Daredent Daly"), Harry Todd (sig. Chubb), Mary Louise Miller (Annie da bambina), Michael Vavitch (Clinton, capo dei detectives), David Torrence (Howard Jeffries Sr.), Fred Kelsey (assistente del capo dei detectives), Myrna Loy; Prod.: Warner Bros.; Pri. pro.: dicembre 1926 ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Didascalie inglesi / English subtitles ■ Da: Library of Congress per concessione di Hollywood Classics

Secondo l'autobiografia di Jack Warner, la Warner Bros. decise di ingaggiare il regista ungherese Mihály Kertész [Michael Curtiz] dopo che Jack e suo fratello Harry furono "terribilmente impressionati dalla potenza delle riprese dirette da Curtiz" per *Moon of Israel* (*Die Sklavenkonigen*). *The Third Degree* era il primo film diretto da Curtiz dopo il suo arrivo agli studios nel 1926. Tratto da famoso melodramma teatrale scritto da Charles Klein nel 1908, era già stato girato due volte, prima da Lubin nel 1913 e poi da Vitagraph nel 1919. La Warner aveva acquisito i diritti dell'opera teatrale e molte altre vecchie proprietà quando acquistò la Vitagraph nel 1925. Sentendosi obbligati a sfruttare l'acquisizione di queste opere, i fratelli Warner rifece molti dei vecchi film Vitagraph (o almeno ne riutilizzarono i titoli) semplicemente perché ne possedevano già i diritti.

Ma per dare una nuova veste a *The Third Degree* i Warner operarono cambiamenti sostanziali alla trama aggiungendo lo sfondo del circo che avrebbe fornito a Curtiz e al suo cameraman Hal Mohr un vasto repertorio visivo. Curtiz capì che il futuro della sua carriera in America dipendeva dal successo del suo primo film e Mohr, che avrebbe lavorato con successo anche con altri registi emigrati come Paul Fejos e Paul Leni, voleva girare il film in un modo originale e non tradizionale. Ma nonostante i ricordi di Jack Warner su *Moon of Israel*, le sovraimpressioni multiple, gli effetti con le ombre e gli elaborati movimenti di macchina che segnano *The Third Degree* sembrano provenire meno da quel film di Curtiz del 1924 che da *Der Letzte Mann* e *Variété*, due splendidi film UFA che avevano enormemente colpito i produttori quando Curtiz fece il suo ingresso a Hollywood. Richard Koszarski

remembered mainly for his heavily accented and mispronounced English, Curtiz seems the embodiment of a European tradition totally opposed to the elegance and sly wit of Lubitsch and his Paramount associates. Curtiz's Germany is that of the Reeperbahn, the brothels of Berlin, the slums of Munich and Hamburg. It is not to be wondered at that his films are among the most pitiless, grotesque and erotic in the history of the cinema".

Peter von Bagh

According to Jack Warner's autobiography, Warner Bros. decided to hire Hungarian director Mihály Kertész [Michael Curtiz] after Jack and his brother Harry were "laid in the aisles by the impact of Curtiz's camera work" on *Moon of Israel* (*Die Sklavenkonigen*). *The Third Degree* was the first film directed by Curtiz when he arrived at the studio in 1926. A famous theatrical melodrama written by Charles Klein in 1908, it had already been filmed twice, first by Lubin in 1913 and then by Vitagraph in 1919. Warners had acquired rights to the play, and many other outdated properties, when they purchased Vitagraph in 1925. Feeling compelled to take advantage of their acquisition of this library, Warners remade many of the old Vitagraph pictures (or at least reused the titles), simply because they already owned them. But in order to help bring *The Third Degree* up to date Warners made significant changes to the plot, introducing all of the circus background which would provide such rich visual material for Curtiz and his cameraman, Hal Mohr. Curtiz seemed to realize that his future career in America depended on making an impression with his first film, and Mohr, who would also work successfully with other émigré directors, notably Paul Fejos and Paul Leni, was quite willing to film the picture in an eye-catching, non-traditional manner. But despite Jack Warner's recollections of *Moon of Israel*, the multiple super-impositions, shadow effects, and elaborate camera movements which mark *The Third Degree* seem less influenced by that 1924 Curtiz film than by *Der Letzte Mann* and *Variété*, two dazzling UFA imports which had a great influence on Hollywood producers just as Michael Curtiz arrived there.

Richard Koszarski

**GOOD TIME CHARLEY Stati Uniti, 1927 Regia: Michael Curtiz**

■ T. it.: *La pista insanguinata*; Scen.: Ilona Fulop, dal racconto "The Rainbow Chaser" di Darryl F. Zanuck, adattato da Anthony Coldeway e Owen Francis; F.: Barney McGill; Int.: Warner Oland (Charles Edward Keene, detto "Good Time Charley"), Helene Costello (Rosita Keene), Clyde Cook (Billy Collins), Montagu Love (John Hartwell), Hugh Allan (John Hartwell Jr.), Julianne Johnston (Elaine Keene), Mary Carr; Prod.: Darryl F. Zanuck per Warner Bros./First National; Pri. pro.: 5 novembre 1927 ■ 35mm. L.: 1921 m. D.: 70' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: American Film Institute per concessione di Bob Geoghegan / American Film Institute, donor Bob Geoghegan ■ Restauro eseguito nel 2007 dal laboratorio L'Immagine Ritrovata da un positivo nitrato / Print restored in 2007 by L'Immagine Ritrovata from a nitrate positive

"*Good Time Charley* fu anch'esso l'illustrazione perfetta di vecchi temi adeguati ai tempi. Dopo i miserabili circhi di provincia, ecco i sordidi teatri ambulanti: la Donna era ancora lo strumento di distruzione, mentre il Male si dissimulava, come sui set ungheresi e austriaci, dietro ogni più piccolo elevato della scenografia o sotto i più minuscoli capitelli".

René Noizet, *Tous les chemins mènent à Hollywood: Michael Curtiz*, L'Harmattan, Paris, 1997

"*Good Time Charley* is another perfect illustration of old subjects being adapted to the times. After the wretched provincial circuses here come sordid travelling theatres: the Woman is still the instrument of destruction, and Evil lurks, like on Hungarian and Austrian sets, behind even the most insignificant scenographic supports or under the smallest capitals".

René Noizet, *Tous les chemins mènent à Hollywood: Michael Curtiz*, L'Harmattan, Paris, 1997

**NOAH'S ARK Stati Uniti, 1929 Regia: Michael Curtiz**

■ T. it.: *L'arca di Noè*; Sog.: Darryl F. Zanuck; Scen.: Anthony Coldeway, B. Leon Anthony, Michael Curtiz (non acc.); F.: Hal Mohr, Barney McGill; Mo.: Harold McCord; Scgf.: Anton Grot; Mu.: Alois Reiser, Louis Silvers; Int.: Dolores Costello (Miriam/Marlene), George O'Brien (Japheth/Travis), Noah Beery (King Nephilim/Nickoloff), Guinn Williams (Shem/Al), Paul McAllister (Noè/il cappellano), Louise Fazenda (Hilda), William V. Mong (l'albergatore/la guardia), Anders Randolph (comandante dei soldati tedeschi), Armand Kaliz (un francese/il capo delle guardie del re), Nigel de Brulier (il Gran Sacerdote), Malcom Waite (il Balcanico/Shem), Myrna Loy (una danzatrice/una schiava); Prod.: Warner Bros. e The Vitaphone Corporation; Pri. pro.: marzo 1929 o 15 giugno 1929 ■ 35mm. L.: 2881 m. D.: 105' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: UCLA Film and television Archive con concessione di Hollywood Classics ■ Restauro eseguito presso i laboratori YCM, finanziato da Turner Entertainment Company e AT&T, in collaborazione con la Cinémathèque Française e la Library of Congress / Print restored by YCM laboratories, funded by Turner Entertainment Company and AT&T in collaboration with La Cinémathèque Française and The Library of Congress

Quando la Warner Bros. ingaggiò il regista ungherese Michael Curtiz nel 1926, era in atto una strategia, iniziata tre anni prima con l'arrivo di Ernst Lubitsch, che doveva indurre le produzioni Warner, fino ad allora piuttosto restie, a chiamare registi europei di film d'arte, grazie ai quali avrebbero aggiunto un tocco sofisticato a film generalmente banali. La competizione era dura, molti altri studios di Hollywood erano giunti, quasi contemporaneamente, alla stessa conclusione. Dopo qualche progetto di minore importanza che aveva avvalorato la loro fiducia nel nuovo regista, i Warner gli affidarono *Noah's Ark*, un'avventura epica che metteva in parallelo la dissolutezza biblica al degrado della società moderna. Prima dell'avvento della computer graphics normalmente si sarebbero usate alcune invenzioni tecnologiche per mettere in scena la distruzione della civiltà. Il cameraman Hal Mohr, che più tardi avrebbe parlato di Curtiz come di un "sadico", lasciò il film in segno di protesta contro il programma di Curtiz: evitare l'uso di effetti speciali spazzando via le comparse letteralmente con migliaia di litri d'acqua del Los Angeles River (alla fine furono usati effetti ottici, ma non prima che molte di quelle comparse avessero subito gravi danni dal diluvio di Curtiz).

Mentre il film si avvicinava alla conclusione, i Warner pensarono che, dato il successo del procedimento Vitaphone, fosse necessario aggiungere una serie di sequenze parlate al film originariamente muto. Purtroppo l'aggiunta del suono danneggiò il film più che giovargli. "[Gli attori] sono costretti a recitare del-

When the Warner Bros. studio hired Hungarian director Michael Curtiz in 1926, they were continuing a program (begun three years earlier with the acquisition of Ernst Lubitsch) through which imported European art film directors would add a continental touch to Warner's generally mundane release schedule. The competition was severe, as nearly all other Hollywood studios had come to this same conclusion at roughly the same time. After a few smaller-scale projects which validated their faith in the new director, Warners set him to work on *Noah's Ark*, an epic adventure which paralleled Biblical debaucheries with the decay of modern society. Before the era of computer graphics there were few effective technical short-cuts with which to dramatize the destruction of civilization. Cameraman Hal Mohr, who would later refer to Curtiz as "a sadist", quit the picture in protest of Curtiz's plan to avoid trick effects by actually washing away the extras in thousands of gallons of Los Angeles River water (eventually some opticals were utilized, but not before many of those same extras were seriously roughed up in Curtiz's deluge). By the time this epic was nearing completion, Warners found their Vitaphone process so successful in the marketplace that it was necessary to add a series of dialogue sequences to the originally silent film. Unfortunately, the addition of sound seemed to hurt the film more than it helped. "[The actors] are called upon to recite lines so absurd that they almost certainly shatter any illusion the accompanying photoplay may achieve", one critic wrote. *Noah's Ark* premiered at around 135

le battute così assurde che quasi infrangono l'illusione che la sequenza visiva vorrebbe creare", scrisse un critico. La prima proiezione di *Noah's Ark* durava circa 135 minuti, ma nella copia per la distribuzione fu tagliata mezz'ora che, a quanto pare, includeva diverse sequenze parlate. Una seconda edizione del 1957, pesantemente rimontata a cura di Robert Youngson, ha sostituito il suono originale e ha ridotto ulteriormente la lunghezza a circa sette bobine. Il restauro attuale, assemblato da diverse fonti, si avvicina alla versione del 1929.

Richard Koszarski

minutes, but half an hour was cut for the film's general release, including, apparently, several of the talking sequences. A severely edited 1957 re-issue by Robert Youngson replaced all the original sound and further reduced the film to around seven reels. The current restoration, assembled from various sources, approximates the 1929 general release version.

Richard Koszarski

## THE STRANGE LOVE OF MOLLY LOUVAIN

Stati Uniti, 1932 Regia: Michael Curtiz

■ Sog.: basato sull'opera inedita «Tinsel Girl» di Maurine Dallas Watkins; Scen.: Erwin Gelsey, Brown Holmes; F.: Robert Kurrle; Mo.: James Morley; Scgf.: Robert Haas; Mu.: Leo F. Forbstein; Int.: Ann Dvorak (Molly Louvain), Lee Tracy (Scottie Cornell), Richard Cromwell (Jimmy Cook), Guy Kibbee (Pop), Leslie Fenton (Nicky Grant), Frank McHugh (Skeets), Hank Mann (Harley), Claire McDowell (sig.ra Shiller), Evelyn Knapp (Sally), Charles Middleton (capitano Slade); Prod.: Warner Bros. e First National Pictures Inc.; Pri. pro.: maggio 1932 ■ 35mm. D.: 70'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress con concessione di Hollywood Classics

È il racconto di una vita tanto sventurata da sembrare quasi una storia di fantasmi. Molly Louvain (Ann Dvorak, che aveva appena interpretato *Scarface*) è perseguitata da una buona dose di sfortuna e agisce alla cieca fra tristi coincidenze, in un'esistenza dominata dall'ombra di una madre che le ha lasciato in eredità uno spiacevole destino. A cominciare dalla nascita di un figlio indesiderato, la donna sembra crudelmente predestinata a ripercorrere le sciagurate orme della vita della madre. Ma si tratta anche di un film magnificamente costruito sulle coincidenze quali autentiche artefici della vita. Coinidenze che portano Molly all'improbabile ma provvidenziale incontro con uno di quei reporter dalla scorza dura che soltanto la Warner Brothers sapeva trasformare in simboli della velocità del tempo. La scena dell'innamoramento è talmente insolita da evocare, come un'anticipazione, *Pickpocket* con la sua toccante battuta finale. Rispetto alla tradizione dell'epoca, si tratta di un film dal ritmo molto veloce e tutt'altro che impeccabile, benché risulti altrettanto straordinaria la sua capacità di mostrare in 70 minuti tutto ciò per cui oggi occorrerebbe almeno il doppio di tempo. Le convenzioni del melodramma si uniscono perfettamente a ritmi insolitamente serrati, alternando momenti di durezza ad altri di tenerezza. Il ritratto della protagonista ricorda "una di quelle figurine fatte di fili argentati, perfette come decorazioni su un albero di Natale, ma che non resistono alla pioggia". Molly è costantemente in bilico tra una vita da prostituta e la salvezza. Storia d'amore e di vittoria sullo squallore dell'esistenza, *The Strange Love of Molly Louvain* è un film piacevolmente improbabile, ma talmente pieno di vita da non ammettere critiche.

Peter von Bagh

This is a tale of a life wretched enough to be almost a ghost story. Molly Louvain (Ann Dvorak, fresh from *Scarface*) has more than her share of bad luck, blind unhappy coincidences, mental inheritance dominated by a shadow of a mother who left a good girl a dirty, predestined deal in life – much, starting with an unexpected baby, seems to be a merciless repeat of the mother's life, so that it spells finality. It's also a beautifully conceived film about coincidence as the real scriptwriter of life, leading Molly to the unlikely but good company of one of those tough reporters only WB could mold into symbols of the fleeting times – the falling-in-love scene is strange enough to flash-forward to an association with *Pickpocket* and its touching final line. According to the tradition of the times, the film is very fast and is far from flawless, although the art of showing everything that a present-day 140-minute film can offer in 70 minutes is impressive as such. Melodrama's conventions merge beautifully into improbably fast rhythms alternating hardness and tenderness. Those again are direct traits of "one of those tinsel girls – good in a Christmas tree, doesn't stand the rain" – the portrait of Molly, with her vertigo between collapsing to life as a prostitute or salvation, is wonderful. As a fantasy about love and victory over drab circumstances, *The Strange Love of Molly Louvain* is charmingly unlikely but so full of life that there can't be any complaints.

Peter von Bagh

**THE CABIN IN THE COTTON Stati Uniti, 1932 Regia: Michael Curtiz**

■ T. it.: Tentazioni; Sog.: dal racconto di Harry Harrison Kroll; Scen.: Paul Green; F.: Barney McGill; Mo.: George Amy; Scgf.: Esdras Hartley; Mu.: Leo F. Forbstein; Int.: Richard Barthelmess (Marvin Blake), Dorothy Jordan (Betty Wright), Bette Davis (Madge Norwood), Hardie Albright (Roland Neal), David Landau (Tom Blake), Walter Percival (Cleve Clinton), Berton Churchill (Lane Norwood), Dorothy Peterson (Lilly Blake), Russell Simpson (zio Joe), Tully Marshall (Old Slick Harkness), Henry B. Walthall (Eph Clinton), Edmund Breeze (Holmes Scott), John Marston (avv. Russell Carter), Erville Alderson (Sack Fisher), William LeMaire (Jake Fisher), Clarence Muse (un uomo di colore cieco), J. Carrol Naish; Prod.: Hal B. Wallis, Jack L. Warner, Darryl F. Zanuck per Warner Bros. e First National Pictures Inc.; Pri. pro.: settembre 1932 ■ 35mm. D.: 78'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress con concessione di Hollywood Classics

*The Cabin in the Cotton* (1932) è una di quelle opere rare e inaspettate – anche nel contesto della solida produzione pre-Codice Hays – che tutti abbiamo sempre sperato di scoprire: un film “sociale” privo di quel compromesso che in genere tradisce la grande promessa iniziale nella maggior parte degli altri film (anche in seguito questo si verifica solo raramente e soprattutto, come in questo caso, in film minori e poco visti come *Give Us This Day*, *Cristo fra i muratori* di Edward Dmytryk, del 1949). La storia del percorso verso la dannazione morale (o quasi) del figlio di un povero mezzadro sferra un attacco frontale agli orrori del capitalismo, pur mantenendo una certa relatività in questo senso. Il film si scaglia infatti ferocemente contro il personaggio di un capitalista, ma non si pronuncia direttamente contro il capitalismo in quanto sistema. Un'altra particolarità del film consiste nel fatto che è forse più la natura radicale delle singole scene – come la spietata uccisione dell'amico del protagonista – e non tanto l'opera nel suo insieme, a creare il pathos. Il film è anche una straordinaria dimostrazione di coscienza di classe al pari dell'esempio più ovvio dell'opera di Curtiz, il suo primo film tuttora esistente *Jön az öcsém* (*Mio fratello ritorna*, 1919), cortometraggio realizzato durante la rivoluzione socialista in Ungheria. È evidente la capacità del regista nell'animare e arricchire una materia che avrebbe facilmente potuto risultare ovvia: la fondamentale solitudine e la vacuità dei ceti elevati circondati da un eccesso di ricchezze, opposte ai ritmi naturali e alla vita semplice dei poveri. In particolare le immagini che descrivono il lavoro, il tempo libero e gli stili di vita, composte nel tipico stile di Curtiz, risultano straordinarie e vengono completate dal classico montaggio Warner Brothers, al quale va sempre reso omaggio. Il film si avvale di un cast eccezionale, con Richard Barthelmess in uno dei suoi ultimi ruoli di rilievo (in seguito vi sarà ancora *Only Angels Have Wings*) e Bette Davis in una delle sue prime interpretazioni importanti, in compagnia di altri volti mitici quali quelli di Russell Simpson, Henry Walthall, Tully Marshall. Le istanze del conflitto di classe vengono descritte con maestria anche nella “storia d'amore” tra Barthelmess e la Davis, la ragazza ricca che seduce il giovane umile non tanto per passione, quanto piuttosto attratta dall'idea di spingerlo a disinteressarsi della sua classe e della sua gente. Tutte le delicate scene sulla percezione della propria classe sociale, sulla tragedia dell'inganno e sulla moralità (come il discorso di Barthelmess nel finale) sono impeccabili. Lo stesso vale per il senso di ineluttabilità e di costrizione, nella migliore tradizione di Curtiz: prima viene il raccolto, poi gli esseri umani, sempre che siano in grado di sopravvivere.

Peter von Bagh

*The Cabin in the Cotton* (1932) is that rare, unexpected film, even in the context of the tough pre-Code output that we have all always hoped to discover: a “social” film without the compromises of almost all the other films that start with fabulous promise. (Even later, that was rarely successful, and then, as here, mostly in small, little-seen films like Dmytryk's *Give Us This Day*). The story of a poor sharecropper's son's way to moral damnation (or nearly so) is a frontal attack on the horrors of capitalism, with just a slight relativity in its achievement: it was fiercely against a capitalist but had little to say about capitalism as a system. Another typical element: it's perhaps more about the radical nature of single scenes – like the grim shooting of the protagonist's friend – that creates the passion, and doesn't fully continue in the film as a whole. Still, it's an amazing demonstration of class consciousness as the more obvious example of Curtiz' work, his earliest extant work *My Brother Returns* (1919), a short made during the Hungarian socialist revolution. And there is the skill to enliven and enrich materials that could easily be simply obvious: the basic loneliness and emptiness of the upper class in the midst of overflowing riches, the natural rhythms and the simple way of life of the poor. Especially the basic images of work, leisure, and the ways life is lived, created as a typically Curtiz action painting, are impressive. They are complemented by the classic WB montage sequences to which homage should always be paid. The film has a great cast, with Richard Barthelmess in one of his last relevant roles (there would still be *Only Angels Have Wings*) and Bette Davis in one of her first, and then, as in a dream team, faces like Russell Simpson, Henry Walthall, Tully Marshall. The intuitions of class conflict are as aptly expressed in large scenes and in the “romance” between Barthelmess and Davis, the rich girl seducing the youngster less out of passion as with the idea of hypnotizing him into nonchalance about his own class and his folks. All the frail scenes that are about class feeling, the tragedy of deception, or even morality (Barthelmess' speech at the end), are impeccable. As is the sense of doom and being trapped, in the best tradition of Curtiz: the crops come first, humans later if they happen to survive.

Peter von Bagh

**JIMMY THE GENT Stati Uniti, 1934 Regia: Michael Curtiz**

■ T. it.: *Jimmy il gentiluomo*; Sog.: dal romanzo «Heir Chaser» di Laird Doyle e Ray Nazzaro; Scen.: Bertram Milhauser; F.: Ira Morgan; Mo.: Thomas Richards; Scgf.: Esdras Hartley; Cost.: Orry-Kelly; Mu.: Vitaphone Orchestra diretta da Leo F. Forbstein; Int.: James Cagney (Jimmy), Bette Davis (Joan), Allen Jenkins (Lou), Alan Dinehart (James Wallingham), Alice White (Mabel), Arthur Hohl (Joe Rector/Monty Barton), Hobart Cavanaugh (l'impostore), Phillip Reed (Ronnie Gatson), Mayo Methot (Gladys Farrell), Ralf Harold (Hendrickson), Nora Lane (Posy Barton); Prod.: Robert Lord, Hal B. Wallis, Jack L. Warner per Warner Bros Pictures Inc.; Pri. pro.: marzo 1934 ■ 35mm. D.: 67'. Bn. Versione inglese / English version; in Italia solo in Tv / In Italy only in Tv ■ Da: Library of Congress con concessione di Hollywood Classics ■ Restauro eseguito nel 2007 da Colorlab / Print restored in 2007 by Colorlab

È fondamentalmente un film su un "bidonista" o, come sostiene Andrew Bergman, "semplicemente la grande commedia americana" in cui uno straordinario James Cagney si aggira "come un lupo affamato" in cerca di una preda. Data la sua frammentaria e sommaria conoscenza dell'inglese, probabilmente Curtiz era in grado di afferrare un decimo delle battute che Cagney pronunciava con la rapidità di un fulmine, ma questo deve aver contribuito a trasferire la comunicazione su un piano non verbale. Curtiz era infatti la persona adatta a cogliere esattamente la mimica della corruzione, così come la gestualità grafica e il brutale linguaggio corporeo della strada. L'atmosfera che riesce a creare possiede già tutti gli elementi che si ritrovano in un film come *The Godfather (Il Padrino)*, ancor più evidenti nella descrizione dell'inesistente linea di confine tra il crimine e la disonestà da un lato e i grandi affari dall'altro, o delle barriere di classe all'interno del mondo criminale. James Cagney interpreta il ruolo di un piccolo malvivente la cui ascesa sociale è una lezione sui modi e i dettagli della meccanica della truffa, immagine speculare della società capitalista, colta nei suoi aspetti "da giungla" e nella sovranità del suo stile di vita. Eppure, benché si tratti di un soggetto cupo soprattutto per quanto riguarda il livello etico della società, il film è pieno di luce, di saggezza concreta, di energia e di invenzioni. I personaggi di ogni ceto sociale, benché ingranaggi di un meccanismo più grande di loro, possiedono comunque un proprio ritmo vivace e una vitalità quasi impossibili da immaginare successivamente al breve e fortunato periodo pre-Code Hays in cui il film fu realizzato. Peter von Bagh

This is the ultimate confidence-man movie, or, according to Andrew Bergman, "simply the Great American Comedy", where the breathtaking James Cagney forges ahead "like a hungry wolf". Knowing Curtiz's broken and summary knowledge of English, he probably couldn't understand one-tenth of Cagney's rapid-fire talking, but that must have contributed to the trade-off for language: Curtiz was exactly the right person to get the pantomime of corruption right, as well as the graphic gestures and tough body language of the street. The milieu he creates already has everything *The Godfather* could give us, most evident in his observation of the non-existent line between crime and dishonesty on one side and big business on the other, or class barriers within the criminal world.

James Cagney plays a small-time hoodlum whose social rise is a lesson in the culture of manners and in the details of the mechanics of swindling within the spitting image of capitalist society, that is, its jungle version and the sovereignty of its way of life. Still, as dark as the subject might be, especially about the ethical level of society, the movie is full of light, practical wisdom, energy, and invention. People in different walks of life might be cogs in the big machine, but they still have a lively rhythm and movement all their own, in a way that would become almost impossible to imagine after the privileged, brief pre-Code moment when the film was made.

Peter von Bagh

**THE CASE OF THE CURIOUS BRIDE Stati Uniti, 1935 Regia: Michael Curtiz**

■ Sog.: dall'omonimo romanzo di Erle Stanley Gardner; Scen.: Tom Reed, Brown Holmes; F.: David Abel; Mo.: Therry Morse; Scgf.: Carl Jules Weyl, Anton Grot; Cost.: Orry-Kelly; Mu.: Bernard Kaun; Eff. Spec.: Fred Jackman Jr.; Int.: Warren William (Perry Mason), Margaret Lindsay (Rhoda Montaine), Donald Woods (Carl Montaine), Claire Dodd (Della Street), Allen Jenkins (Spudsy), Phillip Reed (dr. Claude Millbeck), Barton MacLane (detective Joe Lucas), Winifred Shaw (Doris Pender), Warren Hymer (Oscar Pender), Mayo Methot (Florabelle), George Humbert (Luigi), Olin Howland (il coroner Wilbur Strong), Errol Flynn (Gregory Moxley); Prod.: Harry Joe Brown per First National Pictures e Warner Bros. Pictures; Pri. pro.: aprile 1935 ■ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress con concessione di Hollywood Classics ■ Restauro eseguito nel 2007 da Colorlab / Print restored in 2007 by Colorlab

*The Case of the Curious Bride* è un B-movie interpretato da Warren William, elegante e spesso diabolica star (per ora dimenticata) del periodo d'oro della Warner Brothers – una sorta di risposta a John Barrymore – nei panni di Perry Mason. Si tratta di un film di genere dotato di uno straordinario senso del movimento, i cui elementi tipici possiedono però un'angolatura speciale. Ogni scena, in strada, nei negozi, nei ristoranti e per-

*The Case of the Curious Bride* is a programmer with Warren William, the sleek and often villainous unsung (by now) star of the golden period of Warner Bros. – the studio's answer to John Barrymore – as Perry Mason. It's a genre film that gives a special angle to each of its genre elements, and an enormous sense of movement. Every scene, whether in the street, in shops, restaurants, or even prison, is alive and even full of

fino in prigione, è viva, piena di suoni e di veemenza, a iniziare dagli elementi caratteristici ed essenziali dell'ambientazione. Da notare in particolare l'uso dell'*humour noir*, fondamentale nel ruolo del disincantato giornalista interpretato da Lee Tracy. La figura del medico legale è divertente ed elegante, mentre la scena di un'autopsia diventa occasione per una serie di battute, soprattutto di natura gastronomica! Altrettanto *noir* è la visione della società, dei rappresentanti della stampa, degli ufficiali e dei circoli finanziari, con la nobile idea di Proudhon che riecheggia costantemente: la proprietà è un furto. Il film possiede il fascino e la vitalità di un serial di Feuillade, con una trama da giallo e una struttura da poliziesco – genere amatissimo in letteratura, notoriamente complesso da gestire al cinema – assolutamente straordinarie.

Peter von Bagh

sound and fury, starting from the essential, typical elements of the milieu. To be noted especially is the element of black humor, vital to the usual role of the disenchanted newspaperman played by Lee Tracy: we get a stylish, amusing figure of a coroner, with autopsy generating a full quota of jokes, especially of the gastronomical type! Equally "noir" is the vision of society, the gentlemen of the press, officials, and financial circles, with Proudhon's royal idea everywhere in evidence: all property is theft. The film has the flair and vitality of a Feuillade serial, and its development of the mystery and the whodunit structure – a favorite in literature which is notoriously difficult to manage in films – is quite wonderful.

Peter von Bagh



SACHA RECITA GUITRY  
SACHA PLAYS GUITRY



**SACHA RECITA GUITRY  
SACHA PLAYS GUITRY**


Figlio dell'attore Lucien Guitry e dell'attrice Renée Delmas de Pont-Jest, Sacha Guitry (il cui vero nome era Alexandre Georges Pierre Guitry) nasce il 21 febbraio 1885 a San Pietroburgo durante una tournée teatrale. Nel 1889, la coppia si separa e Lucien conduce Sacha in Russia, dove lo fa debuttare sulle scene. Sacha ha solo cinque anni e diventa il beniamino di San Pietroburgo. Dotato per il disegno, è nella caricatura che si afferma il suo talento. A Place Vendôme, le celebrità del teatro e della letteratura che sfilano da Lucien Guitry, saranno i primi modelli di Sacha che li mescolerà a

caricature di sconosciuti nella sua prima opera, *Des connus et des inconnus*, uscita nel 1903. Sacha non ha ancora diciassette anni quando scrive la sua prima pièce, *Le Page*, cui seguiranno *KWTZ*, *Nono*, *Chez les Zoques*. Nel 1907, Sacha si sposa con Charlotte Lysès, attrice incontrata al Teatro della Renaissance, che ha otto anni di più. Insieme recitano *Nono*, che diventerà il primo grande successo di Sacha.

Nel 1915, il giovane autore passa dietro la macchina da presa con *Ceux de chez nous*, film muto accompagnato da un commento dell'autore. "Ho riunito secondo i miei gusti, in ogni ramo dell'arte, gli uomini più grandi che abbiamo, li ho sorpresi nelle loro attitudini più familiari – vale a dire mentre lavorano – ogni volta che mi è stato possibile".

Quello stesso anno, Sacha conosce Yvonne Printemps: ciò segna la rottura con Charlotte Lysès e la riconciliazione di Sacha con suo padre. Per lui Sacha scrive *Pasteur* e, nel 1919, crea con Lucien e Yvonne Printemps *Mon père avait raison*. È la prima volta che padre e figlio recitano insieme. Sacha scrive una pièce dopo l'altra: *Je t'aime*, *Le Comédien*, *Le Mari*, *la femme et l'amant*, *Jacqueline*, *Le Grand Duc*, *Le Blanc et le Noir*. Il primo giugno 1925, muore Lucien Guitry, la sua ultima frase a suo figlio, è stata: "Fai Mozart". Yvonne sarà il giovane Mozart. Gli anni Trenta segnano una vera svolta nella vita di Sacha Guitry. La sua separazione da Yvonne Printemps, il suo incontro con Jacqueline Delubac, le riprese dei suoi primi due film sonori (*Pasteur* e *Bonne chance*), Sacha entra in un nuovo periodo della sua vita. Conquistato da una nuova passione per il cinema che – dice – lo diverte come un pazzo, Sacha Guitry dirige *Le nouveau testament*, *Le roman d'un tricheur*, *Mon père avait raison*, *Faisons un rêve* e si concede nel 1937 il suo primo film storico: *Les perles de la couronne*.

*Remontons les Champs Elysées* segna il commiato di Jacqueline Delubac e l'arrivo di Geneviève de Séréville nella vita di Guitry. Sono gli anni della guerra e mentre Sacha continua a recitare, a dirigere film, a girare il mondo, a moltiplicare i gala di beneficenza, la Francia è occupata dai tedeschi. Con il suo film *Ils étaient neuf célibataires*, Sacha Guitry fa ridere gli spettatori fino alle lacrime, con la sua pièce *N'écoutez pas mesdames*, rimane in cartellone dal 1942 al 1944. Ma il titolo del suo libro di omaggio al genio francese, *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*, non gli

Programma a cura di Sandra Marti e Eric Le Roy  
Programmes by Sandra Marti e Eric Le Roy

Son of the actor Lucien Guitry and the actress Renée Delmas de Pont-Jest, Sacha Guitry (full baptismal name Alexandre Georges Pierre Guitry) was born on 21 February 1885, in St Petersburg, Russia, in the course of a theatrical tour. In 1889 his parents separated and Lucien took Sacha to Russia, where he made his stage debut. At only five years old, Sacha became the darling of St Petersburg. A gifted graphic artist, his talent was first displayed as a caricaturist. Theatrical and literary celebrities passed through Lucien Guitry's home on the Place Vendôme, and provided Sacha's first models, which were mixed with caricatures of unknown people in his first book, *Des connus et des inconnus*, published in 1903. Sacha was not yet 17 when he wrote his first play, *Le Page*, which was followed by *KWTZ*, *Nono*, and *Chez les Zoques*. In 1907 Sacha married Charlotte Lysès, an actress 8 years older than himself, whom he had met at the Théâtre de la Renaissance. They appeared together in *Nono*, which became his first major success.

In 1915, the young author moved behind the camera to make *Ceux de chez nous*, a silent film accompanied by a commentary by the author. "I assembled according to my taste, the greatest men we had, in every branch of art, and caught them in their most familiar attitudes – that is to say, at work – whenever this was possible".

That same year Sacha made the acquaintance of Yvonne Printemps, which resulted in a break with Charlotte Lysès and the reconciliation of Sacha and his father. For Lucien, Sacha wrote *Pasteur*, and in 1919 created, with Lucien and Yvonne Printemps, *Mon père avait raison*. This was the first time that father and son appeared on stage together. Sacha continued to turn out plays: *Je t'aime*, *Le Comédien*, *Le Mari*, *La Femme et l'amant*, *Jacqueline*, *Le Grand Duc*, *Le Blanc et le Noir*.

On 1 June 1925, Lucien Guitry died: his last words to his son were "Do Mozart". Yvonne would play the young Mozart.

The 1930s marked a true turning point in Guitry's life. With his separation from Yvonne Printemps, his meeting with Jacqueline Delubac, the shooting of his first two talking pictures (*Pasteur* and *Bonne chance*), Sacha embarked on a new period of his life. Gripped by a new passion for the cinema, which he said amused him like a madman, he filmed *Le nouveau testament*, *Le roman d'un tricheur*, *Mon père avait raison*, and *Faisons un rêve*, and in 1937 offered his first period film: *Les perles de la couronne*.

*Remontons les Champs-Élysées* marked the exit of Jacqueline Delubac and the arrival in Guitry's life of Geneviève de Séréville. Then came the war years, and while Sacha continued to act, to film, to move in society, and to organize charity galas, France was occupied by the Germans. With his *Ils étaient neuf célibataires*, Sacha Guitry made audiences roar with laughter; his play *N'écoutez pas mesdames* ran from 1942 to 1944. He would not be forgiven, however, for the title of his book in homage to French genius – *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain*. *La Malibran*, shot in 1943, was to be his last film of the war years.

sarà perdonato. *La Malibran*, che gira nel 1943, sarà l'ultimo film della guerra, il 23 agosto 1944 Sacha Guitry è arrestato e imprigionato per sessanta giorni. La ferita rimarrà aperta: seguiranno tre anni di silenzio e un libro, *Quatre ans d'occupations* (Paris, Solar, 1954; due volumi in ottavo, 223 e 174 pagine). Nel 1945, conosce la sua ultima sposa, Lana Marconi. Con *Le Comédien*, Sacha rende ancora una volta omaggio a suo padre; con *Le Diable boiteux*, salda i conti con la censura ed evoca la sua esperienza recente.

Nel 1957, due mesi prima della morte, esce *Les trois font la paire*. "Anche se ho dovuto attendere di essere malato per provare il piacere di leggere le sue opere, ne è valsa la pena", scrive Sacha Guitry a Georges Simenon, che ammirava.

Sandra Marti

On 23 August 1944, Sacha Guitry was arrested, and imprisoned for 60 days. The wound remained deep: three years of silence, followed by a book, *Quatre ans d'occupations* (Paris, Solar, 1954). In 1945 he met his last wife, Lana Marconi. With *Le Comédien*, Sacha paid new homage to his father; with *Le Diable boiteux*, he settled accounts with the censors and evoked his own recent bitter experience.

In 1957, two months before his death, his last film, *Les trois font la paire*, was released. "Though I had to wait to be ill to have the delight of reading your works – it was worth the trouble", Guitry wrote to Georges Simenon, whom he admired...

Sandra Marti

## PROGRAMMA 1 BONNE CHANCE!, PROVE CON GLI ATTORI, PROSSIMAMENTE

### BONNE CHANCE! Francia, 1935 Regia: Sacha Guitry

■ Coll. alla regia: Fernand Rivers; Scen.: Sacha Guitry; F.: Jean Bachelet, René Ribault; Scgf.: Robert Gys; Mu.: Vincent Scotto; Su.: Joseph de Bretagne; Int.: Sacha Guitry (Claude), Jacqueline Delubac (Marie), Pauline Carton (madre di Marie), Andrée Guise (Henriette Lepeltier), Madeleine Suffel (la guantaia), André Numès junior (Prosper), Robert Darthez (Gaston Lepeltier), Paul Dullac (il sindaco); Prod.: Films Fernand Rivers, Productions Maurice Lehmann; Pri. pro.: 20 settembre 1935 ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du film

### BONNE CHANCE! – ESSAIS D'ACTEURS

■ 35mm. L.: 180 m. D.: 6'33". Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film

### BONNE CHANCE! – FILM ANNONCE

■ 35mm. L.: 80 m. D.: 2'54". Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film

Anche se *Bonne chance!* viene eclissato, al momento della sua uscita, da quello che alcuni definiranno come il film più solenne di Guitry, *Pasteur* – rimane ugualmente uno dei film più belli e innovativi del regista. Con *Bonne chance!*, Sacha Guitry dimostra che fra teatro e cinema esiste solo un lontano rapporto, teoria che commenterà egli stesso con ironia due anni più tardi nella rivista "Pour vous": "Ho detto fin troppo spesso – e ho ripetuto assai spesso che non bisogna paragonare il cinema al teatro – sì, davvero, l'ho detto troppe volte per non avere il diritto di affermare, oggi, il contrario.

Arriva un momento in cui ci si stanca di dire sempre la stessa cosa. D'altronde, all'occorrenza, io non me ne stanco perché l'ho affermato troppe volte, ma m'infastidisce sentirlo ripetere da altri. Esistono delle idee che non si vogliono condividere con chiunque. Devo aggiungere che il giorno in cui i film che faccio non godranno più dei favori del pubblico, il mio parere muterà di nuovo.

Il vantaggio di una simile versatilità mi sembra evidente. Perché il fatto di accordare solo un'importanza relativa alla propria opinione vi conferisce l'assoluto diritto di non accordarne nessuna all'opinione altrui".

Sacha Guitry, "Pour vous", n. 472, Paris, 1 dicembre 1937

Even though *Bonne chance!* was, from the moment of its release, eclipsed by the film which some consider Guitry's most serious work, *Pasteur*, it nonetheless remains one of the director's most beautiful and innovative films. With *Bonne chance!*, Sacha Guitry points a finger, declaring that between theatre and cinema there exists only a distant relationship, a point of view on which he was himself to comment ironically two years later, in the magazine "Pour vous": "I have said too often, and I have often enough repeated, that cinema and theatre should not be compared – yes, truly I have said it too much not to have the right to say the contrary today.

"There comes a moment when one is tired of always saying the same thing. Moreover, in the event, I do not tire because I have said it too much, but because I am exasperated to hear it repeated by others. There are opinions which one does not like to see shared by anyone else. Need I add that the day when the films which I make no longer have the favours of the public, my new opinion will once again automatically be modified.

"The advantage of such versatility seems to me evident. Because the fact of attaching only a relative importance to one's own opinion confers on you the absolute right to attach none at all to the opinion of others".

Sacha Guitry, in "Pour vous", n. 472, Paris, 1 December 1937

## PROGRAMMA 2 LE ROMAN D'UN TRICHEUR, PROSSIMAMENTE

**LE ROMAN D'UN TRICHEUR** Francia, 1936 Regia: Sacha Guitry

■ T. it.: Il romanzo di un baro; Scen.: Sacha Guitry; F.: Marcel Julien; Scgf.: Guerbé, Henry Ménessier; Mu.: Adolphe Borchard; Su.: Paul Duverger; Int.: Sacha Guitry (il baro), Jacqueline Delubac (la moglie), Marguerite Moreno (avventuriera), Rosine Deréan (avventuriera), Pauline Carton (Madame Moriot, la zia), Fréhel (la cantante), Serge Grave (il baro, da ragazzino), Pierre Assy (il baro, da giovane), Henri Pfeifer (Monsieur Charbonnier), Pierre Labry (Monsieur Morlot), Elmiere Vautier, Roger Duchesne; Prod.: Serge Sandberg per Cinéas; Pri. pro.: 2 ottobre 1936 ■ In Italia solo in Tv / In Italy only on Tv ■ 35mm. D.: 78'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Française per concessione di Gaumont

"Mi sono messo in testa che dovevo, se non vincere al gioco, almeno non perdere. Ci sono riuscito: ho fatto un film sul gioco, *Le Roman d'un tricheur*, e, se questo film ha successo, finirò per considerare che tutte le ore da me trascorse intorno al tappeto verde, le ho consacrate al lavoro, alla documentazione che mi era necessaria. Mi spingerò addirittura oltre, perché bisogna essere logici nella vita: tutto quel denaro che ho perduto, voglio avere il diritto di detrarlo dalla mia denuncia dei redditi facendolo figurare sotto la voce 'spese professionali'".

Sacha Guitry, *Le cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1977

"I have it in my head that I must, if not win the game, at least not lose it. I have done it: I have made a film about gambling, *Le Roman d'un tricheur*, and if this film is successful, I shall finally consider that all the hours which I have spent around the green baize were devoted to the work, to the documentation, that I needed. I will go even further, because it is necessary in life to be logical: all that money which I have lost, I am going to have the right to subtract from my tax declaration, putting it under the heading 'professional expenses'".

Sacha Guitry, *Le cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1977

**LA MALIBRAN** Francia, 1943 Regia: Sacha Guitry

■ T. it.: *La Malibran*; Scen.: Sacha Guitry; F.: Fedoté Bourgassof, Jean Bachelet; Mo.: Alice Dumas; Scgf.: Henry Ménessier, Gaston Dumesnil; Mu.: Louis Beydts; Su: René Lécuyer; Int.: Geori Boué (Marie Malibran), Sacha Guitry (Eugène Malibran), Suzy Prim (la contessa Merlin), Jacques Jansen (Charles de Bériot), Mario Podesta (Manuel Garcia), Mona Goya (Madame Garcia), Jean Debucourt (l'amico della contessa), Geneviève Guitry (una vicina), Jean Weber (il re di Napoli), Jacques Varennes (La Fayette), Jean Cocteau (Alfred de Musset), Jacques Costelot (Lamartine), Jeanne Fusier-Gir (la portinaia); Prod.: Marc Le Peletier per Sirius; Pri. pro.: 16 febbraio 1944 ■ In Italia solo in Tv / In Italy only on Tv ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

"La breve esistenza della Malibran potrebbe riassumersi così: Spagnola, nata a Parigi, debutta in Italia, prosegue la sua carriera a Londra, sposa un francese a New York, poi si sposa con un belga e muore a Manchester".

Sacha Guitry, "Panorama", 9 settembre 1943.

"The brief life of *La Malibran* could be summed up thus: Spanish, born in Paris, she made her debut in Italy, pursued her career in London, married a Frenchman in New York, subsequently married a Belgian, and died in Manchester".

Sacha Guitry, in "Panorama", 9 September 1943.

"Come *Le Comédien*, come *Deburau*, *La Malibran* è un film sulla passione del teatro e il mestiere d'attore. Si sa che fu la pièce *Deburau* a riconciliare Sacha Guitry con suo padre dopo tredici anni di dissapori. Esiste evidentemente una dimensione autobiografica nella lite di Marie Malibran e di suo padre. *Deburau* muore sulla scena, nelle braccia di suo figlio, dopo una rappresentazione particolarmente drammatica, dove, non ricordandosi più degli sketches di Pierrot, e volendo parlare, per una volta (almeno questa volta), al pubblico, è incapace di produrre il minimo suono. Al grido mortale della Malibran risponde in modo altrettanto doloroso il silenzio impenetrabile di *Deburau*". Yann Lardeau, *Sacha Guitry cinéaste*, a cura di Philippe Arnaud, edizioni del Festival Internazionale del film di Locarno, 1993.

"Like *Le Comédien*, and *Deburau*, *La Malibran* is a film about the passion of theatre and the job of the actor. It is known that it was the play *Deburau* which reconciled Sacha Guitry and his father after 13 years on bad terms. Clearly there was an autobiographical dimension in the quarrel of Marie Malibran and her father. *Deburau* dies onstage, in the arms of his son, after a particularly dramatic performance, in which, no longer remembering his sketches as Pierrot, and wanting to speak for once (at least this time) to the audience, he is incapable of producing the least sound. The insuperable silence of *Deburau* responds no less tragically to the mortal cry of Malibran".

Yann Lardeau, in *Sacha Guitry, cinéaste*, edited by Philippe Arnaud, published by the Festival international du film de Locarno, 1993.

"Mi domanda di parlarle del mio film *La Malibran*. Tutto ciò che posso dirle al riguardo, in ogni caso, è che, beninteso, non è quello che si definisce un film. Secondo certa stampa cinematografica, che si immagina abbia un giudizio, mentre ha solo dei pregiudizi, io non ho mai fatto dei film – e considerata la mia età

"You would like to ask me to talk to you about my film *La Malibran*. ...All I can tell you about it, in any case, is that of course it is not what you would call a film. According to a certain sector of the cinema press which imagines that it takes a position when it is only prejudice, I have never made films – and you may well think that at

non comincerò adesso. C'è, vede, della gente a cui è preferibile non piacere – e per donare ancora più peso a questa dichiarazione di principio, le citerò questa mirabile frase di Diderot con cui inizia una raccolta dei suoi *Pensieri*. Dice: “Se questi pensieri non piacciono a nessuno, potrebbero non essere altro che scadenti, ma io li considererei detestabili se piacessero a tutti”. Inedito, in Sacha Guitry, *Le Cinéma et moi*, Ramsay, Paris, 1977.

my age I am not going to start. There are, you see, people to whom it is preferable not to appeal – and to give even more weight to this declaration of principle, I would quote to you that admirable phrase of Diderot with which he began a collection of his *Pensées*. He says, “If these thoughts please no one, they may merely be bad, but I would consider them detestable if they pleased everyone”. Unpublished, in Sacha Guitry, *Le Cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1977.

### PROGRAMMA 3

#### LE COMÉDIEN - prove di attori- Francia, 1947 Regia: Sacha Guitry

■ 35 mm. L.: 271 m. D.: 9'52". Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film

“Il mio più difficile *rôle de composition*: Sacha Guitry a vent'anni. In questa opera, lei lo sa, Signore, io interpreto il ruolo di mio padre, e recito anche il ruolo episodico dell'autore di *Pasteur*. Il che significa che io recito allo stesso tempo il personaggio di me stesso e quello di mio padre. Ora, quando mi sono visto sullo schermo, mi sono accorto che, senza premeditazione, avevo interpretato uno di questi due personaggi come un *rôle de composition*. Ma non è quello che si potrebbe pensare. Per essere mio padre, in effetti, io sono rimasto quello che sono, dato che lo rappresento all'età che ho attualmente; invece, per essere me stesso una trentina d'anni fa, immagini, signore, che sforzo abbia dovuto fare!”

Sacha Guitry, “Cinévie”, 30 marzo 1948

“My most difficult character role: Sacha Guitry at twenty. In this work, as you know, Monsieur, I play the role of my father, and I also play the episodic role of the author of *Pasteur*. Which means to say, that at the same time I play my own character and that of my father. Now when I saw myself on the screen, I recognized, without having premeditated it, that I had played one of these personages as a character role. But it is not the one that you might think. To be my father, in fact, I remained just as I am, since I represent him at precisely the age at which I now am, while to be myself, 30 years ago, imagine, Monsieur, imagine what an effort I had to make”.

Sacha Guitry, “Cinévie”, 30 March 1948

#### AUX DEUX COLOMBES Francia, 1949 Regia: Sacha Guitry

■ Scen.: Sacha Guitry; F.: Noël Romettre; Mo.: Gabriel Ronger; Scgf.: Louis Le Barbençon; Mu.: Louigny; Int.: Sacha Guitry (Jean-Pierre), Lana Marconi (la Grande Duchessa Christine), Marguerite Pierry (Marie Jeanne), Suzanne Dantès (Marie-Thérèse), Pauline Carton (Angèle), Robert Sellers (Charles); Prod.: André Roy per Roy Films; Pri. pro.: Paris, 28 luglio 1949 ■ 35mm. L.: 2644 m. D.: 96'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film per concessione di Gaumont

*Aux deux colombes* è una commedia in tre atti, creata al Théâtre des Variétés l'8 ottobre 1948 da Sacha Guitry, Lana Marconi, Suzanne Dantès, Marguerite Pierry e Pauline Carton. Sacha Guitry filma la pièce sul palcoscenico stesso del teatro e il film è presentato il 28 luglio 1949.

*Aux deux colombes* is a three-act comedy, originally produced at the Théâtre des Variétés on 8 October 1948 by Sacha Guitry, with Lana Marconi, Suzanne Dantès, Marguerite Pierry, and Pauline Carton. Guitry filmed the play on the actual stage of the theatre. The film was first presented on 28 July 1949.

### PROGRAMMA 4

Il 19 novembre 1954, in occasione della festa Nazionale monegasca e del lancio di Tele Monte Carlo, Sacha Guitry si rivolge ai telespettatori. Per sette minuti, Sacha Guitry (sotto le sembianze di Talleyrand) presenta i protagonisti del suo film *Napoléon*. Così davanti alla mdp., chiamati da Robert Dhéran si succedono volta a volta Daniel Gélin, Dany Robin, Henri Vidal, Gaby Morlay, Pauline Carton, Lana Marconi e Raymond Pellegrin.

On 19 November 1954, on the occasion of Monaco's national holiday, and the launching of Télé Monte Carlo, Sacha Guitry speaks to the television audience. In the course of 7 minutes, costumed and made up for the role of Talleyrand, he presents the protagonists of his film *Napoléon*. Introduced by Robert Dhéran, in turn we see Daniel Gélin, Dany Robin, Henri Vidal, Gaby Morlay, Pauline Carton, Lana Marconi, and Raymond Pellegrin.

**DEBURAU - prossimamente** Francia, 1951 Regia: Sacha Guitry  
 ■ 35mm. L.: 112 m. D.: 4'4". Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film

Intervista immaginaria inedita (Sacha Guitry, *Le cinéma et moi*, Ramsay, Paris, 1977).

Lei – Posso chiederle quale sia il suo parere, la sua impressione su questo film?

Io – È stata vivace e singolare per la semplice ragione che io vedevo la pièce per la prima volta. In effetti, scritta nel 1914, da me creata al Vaudeville nel 1917, ripresa al teatro Sarah Bernhardt nel 1926, ripresa infine al Gymnase nel settembre scorso, insomma non mi era mai stato possibile di vederla.

– La sua impressione vedendola recitare?

– L'impressione che io reciti la pièce di un giovanotto di ventinove anni che ho conosciuto poco tempo fa e che ho perso di vista.

– Avete apportato qualche modifica alla pièce?

– Nessuna. Non mi vedo bene a collaborare con un uomo così giovane.

– Ci dà un parere sulla pièce?

– Me ne guarderò bene. Grazie al Cielo, non ho senso critico. In quarantacinque anni che faccio questo mestiere di autore drammatico, ho osservato numerose volte come la gente che ha la pretesa di conoscere i gusti del pubblico, sia la stessa che ha la tendenza a considerare il pubblico idiota. Ora, io penso esattamente il contrario. Quando il pubblico non attraversa una crisi di snobismo, non sono lontano dal ritenerlo infallibile.

**LA VIE D'UN HONNÊTE HOMME** Francia, 1953 Regia: Sacha Guitry

■ T. it.: *La vita di un onest'uomo*; Scen.: Sacha Guitry; F.: Jean Bachelet; Mo.: Raymond Lamy; Scgf.: Aimé Bazin; Mu.: Louiguy, canzoni di Sacha Guitry, cantate da Mouloudji; Su.: Tony Leenhardt; Int.: Michel Simon (Albert e Alain Ménard-Lacoste), Marguerite Pierry (Madeleine), Laurence Badie (Juliette), Claude Gensac (Évelyne), Pauline Carton (la padrona dell'albergo), Lana Marconi (la contessa), François Guérin (Pierre), Louis de Funès (Émile), André Brunot (dr. Ogier), Marcel Pérès (il commissario), Max Dèjean (il ristorante), Mouloudji (il cantante), Georges Bever (il tassista); Prod.: Général Production/Simon Barstoff/Hoche Distribution; Pri. pro.: 18 febbraio 1953 ■ In Italia solo in Tv / In Italy only on Tv ■ 35mm. L.: 2675 m. D.: 97'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film

Albert e Alain Ménard-Lacoste sono fratelli gemelli. Il primo è un "arrivato", vale a dire che è diventato un uomo ricco e rispettabile, facendosi temere dal suo entourage e imponendo una vita infernale alla sua famiglia. Non è felice. Il secondo ha viaggiato molto e vive assai modestamente. Un incontro ha luogo fra i due fratelli e Alain muore improvvisamente. Albert assume la sua personalità e ritorna a casa propria. Accolto come l'erede di Albert, si ritrova presto nella situazione del fratello prima della "morte". Perfino sua moglie, che agisce soltanto per interesse, vuole sposarlo. Il medico di famiglia scopre l'inganno e Albert se ne va alla ventura.

Uscito nel 1953, *La vie d'un honnête homme*, film acido, cupo e disperato, conferma la finezza del talento di Michel Simon. Questo film fa recitare insieme per la prima volta sullo schermo Louis de Funès e Claude Gensac. Quest'ultima reciterà in seguito per dieci volte in seguito accanto a Louis de Funès, interpretando spesso il ruolo di sua moglie.

An imaginary unpublished interview, from Sacha Guitry, *Le cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1977:

You – May I ask your opinion and your impressions of this film?

Me – I thought it was vivid and remarkable, for the simple reason that I was seeing the play for the first time. In fact, written in 1914, produced by me at the Vaudeville in 1917, revived at the Théâtre Sarah Bernhardt in 1926, and finally at the Gymnase last September, it had, in the end, never been possible for me to see it until now.

You – Your impression of seeing the performance?

Me – The impression that I am performing the play of a young man of 29 whom I had once known, and had lost sight of.

You – Have you made any revisions to the play?

Me – None. I don't see myself collaborating well with such a young man.

You – Do you have an opinion of the play?

Me – I will keep that to myself. Thank heaven I have no critical sense. In the 45 years I have worked as a dramatist, I have frequently observed that people who pretend to know what the public likes are people who have precisely the tendency to consider that the public are idiots. Now I think absolutely the opposite. When the public is not undergoing a crisis of snobbery, I am not far from believing it infallible.

Albert and Alain Ménard-Lacoste are twin brothers. Albert is a "success", which is to say that he has become rich and respectable, feared by those around him and making his family's life hell. He is not a happy man. Alain has travelled a lot and lived very modestly. A meeting takes place between the two brothers, and Alain dies suddenly. Albert assumes Alain's personality and returns home. Welcomed as Albert's heir, he quickly finds himself in the same situation as before his "death". Even his wife, acting only out of self-interest, wants to marry him. The family doctor discovers the deception, and Albert sets off for adventure.

Released in 1953, *La vie d'un honnête homme*, a dark, acid, and desperate film, underscores the subtlety of Michel Simon's talent. This film introduced Louis de Funès and Claude Gensac to the screen. Gensac was to go on to ten more film appearances with de Funès, most often in the role of his wife.



**MATARAZZO. ROMANZI POPOLARI**  
**MATARAZZO. POPULAR ROMANCES**

 Programma a cura di Tatti Sanguineti  
 Programme by Tatti Sanguineti


...Je suis très heureux que vous consacriez cet ensemble  
 a Matarazzo, que je considère, depuis très longtemps,  
 comme le plus grand metteur en scène italien  
 Jacques Lourcelles, maggio 2007

Che straordinario risarcimento sarebbero state queste parole per Raffaello Matarazzo, negletto maestro del cinema popolare italiano, trionfante presso le platee degli anni Cinquanta, trascurato o vituperato dalla critica coeva di qualsiasi declinazione ideologica, recuperato da una certa ribalda brigata negli anni Settanta, per qualche anno rilanciato e triturato dalla *exploitation* televisiva, e di nuovo scivolato in un condiscendente oblio. Cineasta delle dolenti passioni carnali, delle voluttuose espiazioni, dei salvifici ritorni all'ordine, Matarazzo s'affaccia al cinema negli anni Trenta dei Camerini e dei Blasetti, dei 'telefoni bianchi' e dei registi con gli stivali: lui, invece, è "il regista che si toglieva il cappello davanti alle generiche" (Tatti Sanguineti), un uomo tranquillo, un signore gentile nel suo pingue profilo hitchcockiano, "il più intelligente di noi tutti, di vera cultura, un crociano autentico" racconterà Riccardo Freda a Francesco Savio, "solo vittima della propria paralizzante paura di tutto". Sì, Matarazzo aveva paura, paura di morire e paura di sbagliare, era l'uomo dei tormentosi ripensamenti, eppure con quanta concreta audacia si butta nel cinema di regime: *Treno popolare* è l'esordio di un ventitreenne che fa saltare ogni prescrizione propagandistica perché ha visto e assimilato il lirismo espressionista di *Menschen am Sonntag* (*Uomini di domenica*), perché respira con gioia l'avanguardia, perché ha un senso della mise-en-scène 'realista' che anticipa certe vocianti domeniche d'agosto, ma anche la desolata dolcezza d'una *partie de campagne*. Il film, bellissimo, non piace a nessuno, Matarazzo va avanti, diventa regista di commedie talora scritte da Aldo De Benedetti, talora interpretate dai De Filippo, discretamente accolte ma incapaci di conferire al loro autore una fisionomia, nemmeno quando, com'è il caso di *Giorno di nozze* e *L'avventuriera del piano di sopra*, mostrano intuitiva sintonia con il rimario della miglior commedia romantica internazionale. È l'incontro con Goffredo Lombardo e la Titanus a plasmare il controverso mito: nel 1950, *Catene* risulta un così risonante successo di profondità (ovvero, soprattutto delle sale di province e periferie) da incatenare il regista al proprio destino mélo. È qui che invece la critica si scatena, rigida e superciliosa da sinistra, selvaggiamente strafottente se a firmarla è un letterato come Giuseppe Marotta. Eppure che cosa sono queste catene se non le nostre nazionali catene della colpa, in un film che comincia con i tempi e le luci e i sospetti d'un *noir* per tessere poi la trama della tentazione e del fiero sacrificio femminile, come nella tarda evoluzione di un'Assunta Spina? Ci vorranno, in Italia, quelli della brigata savonese del 1976 (Aprà Freccero Grmek Germani Grasso Lombezzi Pistagnesi Sanguineti) per dichiarare a viso aperto che quei film "arcaici e reazio-

...Je suis très heureux que vous consacriez cet ensemble  
 a Matarazzo, que je considère, depuis très longtemps,  
 comme le plus grand metteur en scène italien  
 Jacques Lourcelles, May 2007

What an extraordinary compensation these words would have been for Raffaello Matarazzo, neglected master of Italian popular cinema, triumphant with audiences of the Fifties, neglected or reviled by critics of any ideological inclination, rehabilitated by a certain bold group in the Seventies, for some years re-launched and ground out by a huge tv exploitation, and dropped again into condescending oblivion. The cineaste of aching carnal passion, of voluptuous atonements, of salvatory returns to order, Matarazzo entered cinema in the Thirties, the era of Camerini and Blasetti, of "white telephones" and of "directors with boots": he, on the other hand, was "the director who raised his hat to the extras" (Tatti Sanguineti), a quiet man, a nice gentleman with a corpulent Hitchcockian profile, "the most intelligent of us all, with a real culture, an authentic Crocian" said Riccardo Freda to Francesco Savio, "victim only of his own paralysing fear of everything". Yes, Matarazzo was afraid, afraid of dying and afraid of making a mistake, he was a man of tormenting changes of mind, yet he could throw himself into the cinema of the fascist era with the most concrete audacity. In 1933, *Treno popolare* is the debut of a twenty-three-year-old who makes explode every propagandist prescription because he has seen and assimilated the expressionist lyricism of *Menschen am Sonntag*, because he breathes with joy the avant-garde, because he has a sense of "realist" mise-en-scène which surely anticipates noisy august sundays, but also the desolate sweetness of a *partie de campagne*. The beautiful film pleased no-one. Matarazzo went on to become a director of comedies sometimes written by Aldo De Benedetti, sometimes acted by the De Filippis, discreetly received, but unable to confer a physiognomy on their author, even when, as in the case of *Giorno di nozze* and *L'avventuriera del piano di sopra*, they revealed intuitive connections with the language of the best international romantic comedy. The meeting with Goffredo Lombardo and Titanus shaped the controversial myth: in 1950, *Catene* enjoyed such resounding success (above all in the cinemas of the suburbs and provinces) that it trapped the director in his own destiny of melodrama. It was then that the critics raged, rigid and supercilious from the left, savagely arrogant if the writer were a literary figure like Giuseppe Marotta.

Yet what was that film if not our national out of the past, beginning with the timing and dark lights and suspicions of a film noir, then becoming the story of temptation and of proud feminine sacrifice - like a late evolution of an Assunta Spina? In Italy, in 1976, it was the brigade of the Savona conference (Aprà, Freccero, Grmek Germani, Grasso, Lombezzi, Pistagnesi. Sanguineti) to declare openly that these "archaic and reactionary" films were "also unequivocally beautiful". Another step beyond



nari erano anche inequivocabilmente belli". Un passo ancora oltre gli anni Settanta, e si dovrà riconoscere che 'arcaico' vale archetipico, e 'reazionario' andrà perlomeno colorito d'ironia, se è vero che pochi di questi "lacrimogeni" mélo ottengono l'approvazione del Centro Cattolico Cinematografico: se il loro perimetro narrativo resta la famiglia infine conciliata (ma con quali perverse torsioni, almeno in *I figli di nessuno*, nell'*Angelo bianco*, in *Guai ai vinti!*), la loro ragion d'essere profonda è "l'anelito passionale" (Sergio Grmek Germani), la portentosa creazione di un mondo d'impuro sentimento, dominato dalla totemica Madonna di Yvonne Sanson, peccatrice e martire. In Francia Jacques Lourcelles, il primo ("Présence du cinéma", 1966), il più acceso, il più autorevole dei matarazziani, avrebbe poi scritto nel suo *Dictionnaire* pagine luminose qui di seguito in parte riportate, e che ancora costituiscono il miglior passaporto per avvicinarsi alla retrospettiva che vi proponiamo. Raffaello Matarazzo sapeva comporre l'inquadratura, sapeva dirigere gli attori, sapeva trattare le generiche, sapeva far ridere e molto di più far piangere, sapeva condurre il suo "neorealismo d'appendice" fino all'apoteosi e alla deriva (*L'angelo bianco*, sfrenata fantasia *doppelgänger*...), poiché non ne dimenticava la consolante, eccitante natura di finzione. Nella sua *Risaia*, una meravigliosa mannequin come Elsa Martinelli, con la sua aria da studentessa del Quartiere Latino, può essere la mondina d'una padania Cinemascope e Ferraniacolor. In *Malinconico autunno*, film minore e già *in exitu*, Amedeo Nazzari, capitano di mare che si prende cura della ragazza madre Sanson e del di lei bambino, pronuncia la frase: "Sono un finto padre, dunque ti porto un finto albero di Natale". Sfrontato patetismo, ironia crudele o vera profondità teorica? Raffaello Matarazzo, l'uomo che si toglieva il cappello, aveva, come solo i migliori, un'idea del mondo e un'idea del cinema. Paola Cristalli

the Seventies, and it had to be recognised that "archaic" had the meaning of "archetypal", and "reactionary" had to be generously tinged with irony, if it is true that few of these "lachrymose" melodramas won the approval of the Centro Cattolico Cinematografico: if their narrative perimeters remained the family finally reconciled (but with what perverse twists, at least in *I figli di nessuno*, in *Angelo bianco*, in *Guai ai vinti!*), their deep *raison d'être* is "the passionate longing" (Sergio Grmek Germani), the portentous creation of a world of impure sentiment, dominated by Yvonne Sanson, totemic Madonna, martyr and sinner. In France, Jacques Lourcelles, the first ("Présence du cinéma", 1966), the most passionate, the most authoritative of the matarazziani, then wrote in his *Dictionnaire* luminous pages which are partly reproduced here and which still constitute the best passport to approach the retrospective we are presenting. Raffaello Matarazzo knew how to compose the frames, how to direct actors, how to behave with extra girls; he knew how to make people laugh and much more to make them cry, knew how to take his "neorealismo d'appendice" (the famous and fine formula describes the spirit of neorealistic feuilleton) to its apotheosis and final drift (*L'angelo bianco*, an unrestrained *doppelgänger* fantasy); nor did he forget the comforting, exciting nature of fiction. In his *Risaia*, a marvellous mannequin like Elsa Martinelli, with her air of a student of the Latin Quarter, can be a rice-girl in a Cinemascope and Ferraniacolor Po-valley. In *Malinconico autunno*, a minor film and already *in exitu*, Amedeo Nazzari, a sea captain who takes care of the single mother Sanson and of her child, pronounces the phrase: "I am a fake father, so I bring you a fake Christmas tree". Impudent pathos, cruel irony or true theoretical profundity? Raffaello Matarazzo, the man who raised his hat, had, like only the best, an idea of the world and an idea of cinema. Paola Cristalli

### TRENO POPOLARE Italia, 1933 Regia: Raffaello Matarazzo

■ Scen.: Gastone Bosio, Raffaello Matarazzo, Gino Mazzucchi; F.: Anichè Brizzi; Mo.: Marcello Caccialupi; Mu.: Nino Rota; Int.: Marcello Spada (Giovanni), Lina Gennari (Lina), Carlo Pietrangeli (Carlo), Cesare Zoppetti (marito infedele), Jone Frigerio (sua moglie), Maria Denis (ragazza sul treno), Giuseppe Pierozzi (un viaggiatore), Gino Viotti (uomo con papillon), Giuseppe Ricagno, Aldo Frosi, Idolo Tancredi (altri tre viaggiatori), Raffaello Matarazzo (direttore della banda musicale di Orvieto); Prod.: Giuseppe Amato Film per SAFIR; Pri. pro.: novembre 1933 ■ 35mm. D.: 62'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley Films

"Uno dei film-faro del cinema europeo degli anni Trenta. Esprimendo una sorta di nuova nascita del cinema con il sonoro, *Treno popolare* riunisce e fonde genialmente in armonia numerose caratteristiche del cinema dell'epoca. Il parlato, di cui si è detto troppo spesso che aveva reso teatrale il cinema, ha quindi accentuato e ravvivato il suo realismo. (...) Questo realismo, nato dal suono e dalla possibilità di far parlare i personaggi nella loro propria lingua e con la loro vera voce, si estende qui ad una descrizione unanimista della società italiana, e particolarmente della piccola borghesia dell'epoca, dipinta con grande veracità nelle sue azioni e gesti quotidiani. E il fatto che il film si svolga interamente in esterni ha potuto far parlare al suo riguar-

"One of the beacon films of the European cinema of the Thirties. Celebrating the sound film as a rebirth of cinema, *Treno popolare* combines and harmonises, with genius, several characteristics of the cinema of the period. Talking pictures, of which it is too often said that they rendered cinema theatrical, also accentuated and stimulated realism. (...) This realism, born from sound and the possibility to make characters speak in their own language and with their true voices, here extends to a unanimist depiction of Italian society, and notably of the *petite bourgeoisie* of the time, portrayed with great veracity in its daily activity and behaviour. And the fact that the film is entirely staged in exteriors makes it possible to assign it its place – it

do – precede di un anno *Toni* di Renoir – di prima opera neorealista. Questa descrizione è espressa con un lirismo delicato che deriva in parte dalla struttura musicale del film, a cui la partitura di Nino Rota, una delle più belle della storia del cinema, apporta un'emozione e una grazia senza pari. È Matarazzo che aveva persuaso Nino Rota a lavorare per il cinema e la musica di *Treno popolare* è la prima che abbia firmato. A tratti malinconico o nostalgico, il film esalta anche una sensualità tenera, sensibile nei paesaggi, la fotografia e i gesti di alcuni personaggi. Nel film esiste un accordo miracoloso tra l'acume del realismo sociologico e il lirismo che emana dalla descrizione della natura e di quella fugace esaltazione che cattura i personaggi al suo contatto”.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992

### IL BIRICHINO DI PAPÀ Italia, 1943 Regia: Raffaello Matarazzo

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Henry Koch; Scen.: Raffaello Matarazzo, Cesare Zavattini, Alessandro De Stefani; F.: Clemente Santoni; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Gastone Medin; Mu.: Nino Rota; Int.: Armando Falconi (Leopoldo Giovannini), Chiaretta Gelli (Nicoletta), Dina Galli (la marchesa), Amelia Chellini (zia), Anna Proclemer (accreditata come Anna Vivaldi, nel ruolo di Livia), Nicoletta Parodi (Irene Della Bella), Franco Scandurra (Roberto Della Bella), Carlo Campanini (avvocato Giulio Marchi), Paola Borboni (direttrice del collegio), Giuseppe Pierozzi (il veterinario), Renato Chiantoni (il signore chiamato al telefono), Edda Soligo (la moglie del signore al telefono), Lina Bacci (Giustina), Enrico Luzi (Gegé, il fotografo), Aristide Garbini (tassinaro), Giulio Alfieri (Filippo, l'autista), Alessandra Adari (un'insegnante), Gorella Gori (la cameriera), Liliana Zanardi (la maestra Brinarello), Armandina Bianchi (Marianella), Lina Tartara Minora, Gina Moneta Cinquini, Gorella Gelli, Alfredo Salvadori; Prod.: Lux Film; Pri. pro.: 6 febbraio 1943 ■ 35mm. D.: 81'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione Cristaldi Film

“Opera complementare di *Giorno di nozze* (il film precedente di Matarazzo), con cui condivide molte qualità e una gran parte degli attori. Qui Matarazzo non cerca tanto di raggiungere l'universalità con la sua verve comica, ma di posare sull'era fascista uno sguardo aspro e prodigiosamente ironico. *Il birichino di papà* prende in effetti direttamente per bersaglio, con un tono insieme acido e bonario, la rispettabilità, il culto delle convenzioni e dei riti sociali in vigore all'epoca. Ed è con piena logica che questa satira si iscrive nel genere di commedia più caratteristica del cinema italiano degli anni 30: il film di collegio femminile. Come *Giorno di nozze*, si tratta di un melodramma *rientrato* - e trasformato, dalla grazia dello stile, in commedia. I personaggi più simpatici precipiterebbero presto nella disgrazia e nella disperazione senza l'intervento gioioso dell'eroina, una piccola ribelle di quindici anni. Con la sua indipendenza di spirito e la sua energia, mette a nudo le tare di una società ipocrita e coercitiva, salva la sorella dal naufragio e impedisce al film di cadere nella tetraggine più assoluta”.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992

precedes Renoir's *Toni* by a year – as the first neo-realist work. The film's description of society is presented with a lyricism which comes in part from the musical structure, to which Nino Rota's score, one of the most beautiful in the history of cinema, brings an unparalleled emotion and grace. It was Matarazzo who persuaded Nino Rota to work for the cinema and the music of *Treno popolare* is his first film score. Sometimes melancholy or nostalgic, the film also breathes a tender sensuality, apparent in the landscapes, the photography and the movements of some of the characters. The film achieves a miraculous balance between the acuteness of the sociological realism and the lyricism of the description of nature and of that brief exaltation that seizes the characters in their contact with it”.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992

“This film is a sequel to Matarazzo's *Giorno di nozze*, with which it shares many aspects, including the majority of the actors. In *Il birichino di papà* Matarazzo doesn't use his comic verve to reach a universal audience so much as to give a severe and wonderfully ironic look at the fascist era. In fact with this film Matarazzo makes respectability, conventionality and the social customs in place at the time his targets, using a tone that is both cutting and amicable. It is quite logical that this satire be a part of the most popular comedy genre in Italy in the 1930s: the girl's boarding school. Like *Giorno di nozze*, this is a melodrama that is transformed into a comedy by its charming style. The nicest characters would quickly fall into disgrace and desperation if it weren't for the fortunate intervention of the heroine, a little fifteen-year old rebel. Thanks to her independent spirit and energy she reveals the faults of a hypocritical and coercive society, saves her sister from drowning, and saves the film from becoming truly dismal”.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992

**CATENE** Italia, 1949 Regia: Raffaello Matarazzo

■ Sog.: Libero Bovio, Gaspare Di Majo; Scen.: Aldo De Benedetti, Nicola Manzari; F.: Mario Montuori; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Ottavio Scotti, Gino Brosio; Mu.: Gino Campese (musica originale), canzoni interpretate da Antonio Basurto, Roberto Murolo, Franco Ricci; Su.: Giulio Panni; Int.: Amedeo Nazzari (Guglielmo), Yvonne Sanson (Rosa), Aldo Nicodemi (Emilio), Teresa Franchini (madre di Guglielmo), Gianfranco Magalotti (Tonino), Rosalia Randazzo (Angela), Roberto Murolo (il cantante), Aldo Silvani (avvocato difensore), Nino Marchesini (avvocato dell'accusa), Amelia Pellegrini, Giulio Tommassini; Prod.: Giuseppe Bordogni per Labor Film e Titanus; Pri. pro.: 29 ottobre 1949; ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione Titanus

“Dopo aver abbordato diversi generi (commedia, poliziesco, dramma storico, etc.) dal 1933, Matarazzo, all'inizio degli anni Cinquanta, esita sulla piega che deve prendere la sua carriera. Pensa di realizzare un melodramma, ma come sempre pieno di dubbi su se stesso, non sa se deve addentrarsi in questa strada. Il suo entourage, i suoi amici, e in particolare Monicelli e Freda (...) lo approvano totalmente nella scelta. Forte del loro appoggio, Matarazzo si lancia a corpo morto in quest'avventura. Esplorando un genere interamente nuovo per lui, con *Catene* (titolo che arrivò largamente in testa agli incassi italiani dell'anno 1949-50) riscuote un successo immenso quanto inatteso che originerà una lunga serie di film stagliati su quasi tutto il decennio. (...) Nell'universo in cui si svolgono i melodrammi di Matarazzo, il culto religioso e familiare è tutto. Questo universo non esiste se non tramite la relazione che ognuno intrattiene con Dio e la sua famiglia. Quando questa relazione sta per essere distrutta, l'intera energia dei personaggi e del film si mette in movimento per rinsaldarla, anche a costo di manipolare segretamente – e talvolta anche apertamente – le convenzioni sociali, l'opinione pubblica, la giustizia, etc., come mostrano bene le ultime sequenze di *Catene* dove soltanto la menzogna pubblica dell'eroina permette di restaurare l'unità familiare... *Catene* contiene già tutte le basi della serie dei sei film successivi (...): la coppia perfetta Nazzari-Sanson; l'abilità della progressione drammatica o il crescere delle disgrazie dei personaggi procede di pari passo con un'intensificazione lirica della messa in scena; la semplicità rigorosa dei dialoghi e l'essenzialità e la purezza quasi diafana della fotografia.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992

Having since 1933 worked in different genres (comedy, crime, historical drama, etc), Matarazzo was hesitant about the direction his career should take at the start of the Fifties. He considered directing a melodrama, but, as always full of self-doubts, he did not know if he should take this route. The people around him, his friends, and notably Monicelli and Freda (...) totally approved of his choice. Buoyed up by their support, Matarazzo threw himself whole-heartedly into this adventure. Exploring a genre entirely new for him, with *Catene* (a film which came largely to top the Italian box-office in the years 1949-50) he achieved a success as huge as it was unexpected, and which engendered a long series of films spread over practically the entire decade. (...) In the universe in which Matarazzo's melodramas take place, the cult of religion and family is paramount. This universe exists only through the relationship which everyone has with God and with his family. When this relationship is threatened with destruction, all the energy of the characters and of the film is put in motion to restore it, setting itself to manipulate secretly – and sometimes even openly – social conventions, public opinion, justice etc, as is very evident in the final sequences of *Catene* in which it is only the public lie of the heroine which effects the restoration of family unity. *Catene* already contains all the basic elements of the series of the six following films (...): the perfect couple, Nazzari-Sanson; the skill of the dramatic progression in which the growing misfortune of the characters goes side by side with a lyric intensification of mise en scène; the rigorous simplicity of the dialogues; the care and the almost diaphanous purity of the photography”.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992

**TORMENTO** Italia, 1950 Regia: Raffaello Matarazzo

■ Sog.: Libero Bovio, Gaspare Di Majo; Scen.: Aldo De Benedetti; F.: Tino Santoni; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Ottavio Scotti; Mu.: Gino Campese; Int.: Amedeo Nazzari (Carlo Guarnieri), Yvonne Sanson (Anna Ferrari), Annibale Betrone (Gaetano Ferrari), Mario Ferrari (l'avvocato), Teresa Franchini (Rosina), Tina Lattanzi (Matilde Ferrari), Aldo Nicodemi (Ruffini), Giuditta Rissone (madre Celeste), Vittorio Sanipoli (Rossi), Roberto Murolo (Enzo Sandri), Rosalia Randazzo (Dinuccia); Prod.: Giuseppe Bordogni per Labor Film, Titanus; Pri. pro.: 25 novembre 1950 ■ 35mm. D.: 94'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione Titanus

“Ebbero un grosso successo di cassetta, e lo spettatore, nei paesi di campagna e in periferia, lo segue ancora oggi con le lacrime agli occhi. (...) Anche qui, come negli altri film d'appendice, il collaudato dosaggio di elementi di successo: l'innocenza bellezza onestà laboriosità offese e avvilita dalla prepotenza ricchezza ingiustizia (in una “storia familiare”); la bambina, il sacrificio di una madre, lo strazio della separazione; le angosce che solo questa madre conosce (“È una santa”); la miseria e il lavo-

“It was a huge box office success and audiences in the countryside and suburbs still get teary-eyed watching it. (...) Just as in other serialized film, it has the same tried and true mixture of elements for success: innocence, beauty, honesty, and hard work, offended and poisoned by arrogance, wealth and injustice. All of this in a “family story”: a child, a mother's sacrifice, the torment of separation; the anguish that only this mother can feel (“She is a saint”); poverty and hard work confronted with

ro contro la ricchezza proterva; una suora grassa, sfatta, e con pappagorgia. Inoltre: una canzone famosa che Murolo canta in due riprese, come in ogni tradizionale melodramma popolare e nella sceneggiata (...). Inoltre compaiono i momenti di distrazione comica (...). Nel punto culminante, il regista scarica l'emozione, lacrimosa per eccesso, con l'inquadratura della guardia carceraria che regge in braccio goffamente il fantolino (...). Tuttavia, accanto a questi numeri di repertorio ancora innocui, compare l'elemento ruffianesco, la speculazione sopra le debolezze (rassegnazione stanca, ripiego sul miracolismo) dei poveracci tribolati. La Chiesa vi compare come il prezzemolo: a introdurre, risolvere e chiudere le circostanze più varie e imprevedibili: surroga ogni iniziativa dei personaggi, prende l'aspetto del caso fortunato e del compenso garantito alla rassegnazione ecc. Manovrando l'incastro Chiesa-Gesù-Madonna-suore si punta su una sorta di patetismo scalcinato (...). La malafede di questa parte del racconto proviene dalla sceneggiatura (Aldo De Benedetti) piuttosto che dalla regia del film (Raffaello Matarazzo). Matarazzo resta il simbolo della produzione d'appendice degli anni cinquanta (ormai scaduta nel cinema ma non in televisione) che muove il meccanismo cinematografico nel groviglio dei grossi sentimenti convenzionali. (...) Invitai qualche anno fa Matarazzo in una scuola a discutere con i giovani che avevano visto l'insieme dei suoi film. Gli scolari ebbero l'impressione di trovarsi di fronte ad una persona in buona fede ("trentasette milioni di spettatori hanno visto i miei film", ripeteva spesso), candido nella difesa di certi principi. (...)"

Pio Baldelli, *Il cinema popolare degli anni Cinquanta*, in *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945-1965*, a cura di Gianni Rondolino, Bolaffi, Torino, 1967

### **I FIGLI DI NESSUNO** Italia, 1951 Regia: Raffaello Matarazzo

■ Sog.: dal dramma omonimo di Vittorio Salvoni e Ruggero Rindi; Scen.: Aldo De Benedetti; F.: Rodolfo Lombardi; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Ottavio Scotti; Mu.: Salvatore Allegra, canzoni di Cesare A. Bixio, cantate da Giorgio Consolini; Int.: Amedeo Nazzari (conte Guido Canali), Yvonne Sanson (Luisa Fanti), Françoise Rosay (contessa Elisabeth Canali), Folco Lulli (Anselmo Vannini), Enrica Dyrell (Elena), Teresa Franchini (Marta), Gualtiero Tumiati (don Demetrio), Alberto Farnese (Poldo), Enrico Olivieri (Bruno), Rosalia Randazzo (Alda), Olga Solbelli (Madre Superiore), Enrico Glori (Rinaldi), Nino Marchesini (dottore), Giulio Tomassini (Antonio), Aristide Baghetti (padre di Luisa), Giorgio Consolini (camionista cantante); Prod.: Goffredo Lombardo per Labor Film e Titanus; Pri. pro.: 25 novembre 1951 ■ 35mm. D.: 105'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione Titanus ■ Restauro eseguito dal laboratorio L'Immagine Ritrovata / Print restored by L'Immagine Ritrovata

"Si assiste ne *I figli di nessuno* a una straordinaria amplificazione sinfonica e lirica dei temi e delle situazioni presenti in tutta la serie. Queste sono qui spinte all'estremo limite d'intensità, dove già irrompe una punta di delirio barocco, che si manifesterà pienamente in *Torna*, il quinto film della serie e l'unico a colori. All'opposto della condensazione drammatica di *Catene*, il Tempo gioca ne *I figli di nessuno* un grande ruolo e la forza melodrammatica del racconto progredisce attraverso una profusione di avvenimenti che la alimentano e donano al film un autentico aspetto romanzesco. La natura ha una grande importanza nel dramma, e le montagne, le caverne di Carrara serrano l'azione conferendole una sorta di ampiezza tragica. Il tema della separazione dei protagonisti (fondamentale in tutta la serie)

insolent wealth; a fat double-chinned nun. And a famous song that Murolo sings filmed in two parts, like in any traditional popular melodrama and in the *sceneggiata*. Then there are moments of comic distraction (...). At the climax the director eases up on the audience's overly teary emotions with a comedic shot of the jailguard awkwardly holding the baby (...). Along with these harmless scenes though, there is a darker side: taking advantage of the weaknesses (tired resignation, falling back on miracles) of the poor souls. The church is everywhere: causing, resolving and stopping the most varied and unexpected circumstances; ever-present in all of the characters' actions, taking credit for what is pure luck and guaranteeing a reward to those who accept their circumstances with resignation. With the manipulation of the church-Christ-Virgin Mary-nun plot, the film aims at a kind of run-down pathos (...). The duplicity in this part of the story stems more from the script (Aldo De Benedetti) than from the film's direction (Raffaello Matarazzo). Matarazzo is the symbol of 1950s serialized production (which no longer exists in cinema, but has survived in television), that guides cinema through the web of conventional emotions. (...) A few years ago I invited Matarazzo to a school to meet with young students who had watched a collection of his films. The students had the overall impression that he was an honest person ("thirty-seven millions people have seen my films", he often repeated), candid in his defence of certain principles. (...)"

Pio Baldelli, *Il cinema popolare degli anni Cinquanta*, in *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945-1965*, edited by Gianni Rondolino, Bolaffi, Torino, 1967

"In *I figli di nessuno* we witness an extraordinary symphonic and lyrical amplification of the themes and situations which are present throughout the series. Here they are pushed to the extreme limit of their intensity, to a point of baroque delirium, which will find its full blossoming in *Torna*, the fifth film in the series and the only one in colour. In contrast to the dramatic condensation of *Catene*, Time plays a major role in *I figli di nessuno*, and the melodramatic force of the story progresses through a profusion of incidents which nourish it and give the film a truly romantic aspect. Nature has a great importance in the drama, and the mountains and caverns of Carrara enclose the action while conferring a kind of tragic scope. The theme of the separation of the protagonists (fundamental to the entire series) again finds a lim-

conosce anch'esso un'espressione limite ne *I figli di nessuno* perché nella maggior parte delle sequenze i tre eroi (il padre, la madre e il figlio) conducono una vita separata, incrociano il cammino degli altri due senza riconoscerli o essere riconosciuti da loro. (...) La Titanus aveva già prodotto con successo negli anni Venti un adattamento del romanzo di Ruggero Rindi, *I figli di nessuno*, 1921, diretto da Ubaldo Maria Del Colle e interpretato da Leda Gys nel ruolo di Luisa. (...) L'azione è abbastanza simile a quella della versione del 1951, ma sarà condensata magistralmente da Aldo De Benedetti e Matarazzo. Nella versione muta, il personaggio di Luisa muore alla fine, mentre Matarazzo e Aldo De Benedetti scelsero di lasciarla in vita, senza dubbio per non far morire l'attrice in quanto eroina della serie (...). Un altro adattamento del romanzo di Rindi, ugualmente prodotto dalla Titanus, *L'angelo bianco*, fu diretto da Giulio Antamoro e Federico Sinibaldi (1943)". Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992

### CHI È SENZA PECCATO... Italia, 1952 Regia: Raffaello Matarazzo

■ Sog.: Libero Bovio, Gaspar Di Maio dal romanzo "Geneviève, histoire d'une servante" di Alphonse de Lamartine; Scen.: Aldo De Benedetti; F.: Rodolfo Lombardi; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Ottavio Scotti; Cost.: Dina Di Bari; Mu.: Salvatore Allegra; Int.: Amedeo Nazzari (Stefano Brunot), Yvonne Sanson (Maria Dermoz), Françoise Rosay (contessa Lamieri), Enrica Dyrell (Laura Morresi), Aldo Nicodemi (avvocato), Mario Ferrari (John Morresi), Anna Maria Sandri (Lisetta), Teresa Franchini (Adele), Dina Perbellini (Madre Superiore), Giovanni Dolfini (direttore della prigione), Enrico Olivieri (Nino), Gianni Glori (Dario), Gualtiero Tumiati (sacerdote), Liliana Gerace (Agnese), Nino Marchesini (maresciallo); Prod.: Giuseppe Bordogni per Titanus e Labor Film; Pri. pro.: 18 dicembre 1952 ■ 35mm. D.: 118'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione Titanus

"Da quando il cinema ha cominciato ad attrarre larghe masse di pubblico, da quando è diventato in tal senso spettacolo, l'attenzione di certi produttori e di certi registi si è rivolta con particolare frequenza al genere "melodrammatico", "romantico-sentimentale". (...) *Chi è senza peccato...* è un altro della serie. (...) È tratto da un romanzo di Lamartine, *Geneviève, histoire d'une servante*, opera stanca, scritta da un uomo che la politica aveva ormai stroncato, e che non riusciva più a ritrovare la vena poetica dei momenti migliori. Il cinema, impadronendosi del soggetto, ne ha ancora accentuato i lati più deteriori dando sfogo ad un romanticismo passionale di gusto assai scadente. Gioviette sedotte da baldanzosi aristocratici, vecchie contesse dall'animo perverso, colpe e finzioni, un grande sacrificio e un grande amore: tutto il bagaglio di una letteratura d'appendice che qui ci viene presentato secondo gli schemi più logori, con la sola preoccupazione di ottenere una tensione "melodrammatica", che non colpisce più nessuno. Un altro film in cui i personaggi sono burattini, e le situazioni così grottesche e gratuite da sfiorare il ridicolo. Dinanzi ad esso e agli altri cento che lo eguagliano, chiedere un minimo di dignità pare lecito e doveroso".

Matteo Siniscalco, "Rassegna del film", n. 14, Roma, maggio 1953

ited expression in *I figli di nessuno* since in most of the sequences the three heroes (the father, the mother and the child) each leads a separate life, crossing the path of the other two without recognising them or being recognised. (...) In the twenties, Titanus had already produced a successful adaptation of Ruggero Rindi's novel *I figli di nessuno* (1921), directed by Ubaldo Maria Del Colle, with Leda Gys in the role of Luisa. (...) The action of the 1951 film is quite close to this original version, but is masterfully tightened by Aldo De Benedetti and Matarazzo. In the silent version, Luisa dies at the end. Matarazzo and Aldo De Benedetti choose to let her live, no doubt so as not to kill off the actress as the heroine of the series. Yet another adaptation of Rindi's novel, also produced by Titanus, *L'angelo bianco* (1943) was directed by Giulio Antamoro and Federico Sinibaldi". Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992

"Ever since cinema has begun to attract large audiences, ever since it has become a spectacle, certain producers and directors have turned their attention quite frequently to the "melodramatic" and "romantic-sentimental" genres. (...) *Chi è senza peccato...* is a part of that series. (...) It is based on Lamartine's novel *Geneviève, histoire d'une servante*, a tired piece written by an man crushed by politics, who could no longer find the poetic inspiration he'd held in better times. The film delves into the subject and further accentuates the novel's worst aspects, heightening the sense of passionate romanticism – in truly poor taste. Young girls seduced by arrogant aristocrats, old wicked countesses, blame and deceit, a great sacrifice and a great love story: all of the materials for a romance dime novel, presented here in the most trite manner – its only goal being to achieve "melodramatic" tension, which no longer has any effect. Yet another film where the characters are puppets and the situations so grotesque and gratuitous that they border on being ridiculous. When confronted with this and hundreds of other similar films I feel it is legitimate and necessary to request a bare minimum of dignity.

Matteo Siniscalco, "Rassegna del film", n. 14, Roma, May 1953

**TORNA!** Italia, 1954 Regia: Raffaello Matarazzo

■ Sog.: Raffaello Matarazzo; Scen.: Raffaello Matarazzo, Aldo De Benedetti; F.: Tino Santoni; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Piero Filippone; Cost.: Marisa Polidori; Mu.: Michele Cozzoli, diretta da Ugo Giacomozzi; Su.: Mario Messina; Int.: Amedeo Nazzari (Roberto Varesi), Yvonne Sanson (Susanna), Franco Fabrizi (Giacomo), Enrica Dyrell (Viviana), Giovanna Scotto (Antonia), Liliana Gerace (Luisa), Maria Grazia Sandri (la bambina), Teresa Franchini (Madre Superiora), Olinto Cristina (l'avvocato), Giulio Tomasini (Vittorio), Nino Marchesini (notaio), Giovanni Dolfini (Martino); Prod.: Giuseppe Bordogni per Labor Film e Titanus; Pri. pro.: 30 settembre 1954 ■ 35mm. D.: 98'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione Titanus

"(...) So tutto sui film come *Torna!*. Appaiono soltanto pro forma nei "locali di prima visione"; chi li attua, bada unicamente alla periferia e alla provincia, dove essi commuovono ed esaltano le folle ingenue, guadagnando un mucchio di quattrini. Fumetti? Ah no: sui fumetti, che sono laconici e immobili, qualcosa i lettori possono eventualmente sognare. Una certa influenza sull'immaginazione i fumetti l'hanno. I *Torna!*, al contrario, stordiscono e imbavagliano il rozzo spettatore, lo bastonano coi "fatti", lo seviziano, lo tormentano, gli svellono le unghie e gli bruciano le piante dei piedi, lo torturano come raffinati carnefici nei suoi elementari e goffi sentimenti. È una lapidazione, un linciaggio, una giustizia sommaria in cui ogni clava e ogni pietra della narrativa più dozzinale vengono selvaggiamente adoperate. L'individuo normale, assistendo a una violenza simile, e pensando ai grami intelletti che la patiranno, ha l'impressione di veder brutalmente picchiare un neonato. Ciò, riflette, è profondamente immorale, ha un che di turpe e di sordido, come l'offrire specchietti agli zulu in cambio di oro e di gemme purissimi. Lacrime e pietà dei poveri di spirito sono infatti genuine, preziose, care al cielo: guai a voi, scribi e farisei ipocriti del cinema, che non potendo e non volendo educare il grosso pubblico, sfruttate così deliberatamente la sua innocenza (...)". Giuseppe Marotta, *Questo buffo cinema*, Bompiani, Milano, 1956

**L'ANGELO BIANCO** Italia, 1955 Regia: Raffaello Matarazzo

■ Sog.: Raffaello Matarazzo, Giovanna Soria, Piero Pierotti; Scen.: Aldo De Benedetti; F.: Tonino Delli Colli; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Ottavio Scotti; Mu.: Michele Cozzoli; Int.: Amedeo Nazzari (ing. Guido Carani), Yvonne Sanson (Lina Mercolin), Enrica Dyrell (Elena Carani), Alberto Farnese (Poldo), Flora Lillo (Flora), Philippe Hersent (Mario La Torre), Nerio Bernardi (avv. Rossi), Virgilio Riento (dott. Marini), Emilio Gigli, Olga Solbelli (Madre Superiore), Paola Quattrini (Alda), Ignazio Balsamo, Franca Parisi, Oscar Andriani, Rina Franchetti, Silvana Jachino, Giuseppe Chinnici; Prod.: Silvio Clementelli per Titanus e Labor Film; Pri. pro.: 6 aprile 1955; ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione Titanus

"Alla fine de *I figli di nessuno*, i personaggi erano lasciati in una tragica miseria, relativamente incompatibile con lo spirito fondamentale del melodramma popolare, che esige che la sventura, per quanto completa, trovi in qualche modo una forma di compensazione e una pienezza. La coppia degli eroi aveva perduto il proprio figlio e d'altra parte non poteva riavvicinarsi senza rinnegarsi, dato che Luisa aveva abbracciato la vocazione religiosa. A partire da questa situazione "bloccata", la sceneggiatura di *Angelo bianco* si rivela estremamente abile e di una ricchezza di senso che si può qualificare geniale. L'invenzione del personaggio di Lina (sospia di Luisa) rilancia congiuntamente l'interesse romanzesco morale e religioso per i personaggi. Il racconto conduce Guido verso un deserto affettivo e una

"(...) I know all about films like *Torna!*. They only appear in first-run cinemas as a formality; they are created for the suburbs and provinces, where they move and thrill the naive crowds, making heaps of money. Comics? No no, comics are laconic and motionless, so their readers have room to dream. Comics do have some influence on the imagination. On the other hand films like *Torna!* stun and gag the poor audience, they beat them with "facts", they torment them, they pull out their nails and burn the soles of their feet, they torture their simple, awkward feelings like weathered executioners. It's a stoning, a lynching, a rough justice in which every bludgeoning club, every stone of the most mundane narrative, is savagely put to use. A normal person, after witnessing such violence and thinking of the miserable intellect being lost, will feel as if he's witnessed the brutal beating of a newborn. He reflects on its complete immorality, it is vile and sordid, like offering mirrors to the Zulu in exchange for gold and pure gems. The tears and compassion of the weak of spirit are in fact genuine, precious. Beware you hypocritical scribes and pharisees of cinema, you who deliberately exploit the general public's innocence because you cannot and do not want to educate (...)".

Giuseppe Marotta, *Questo buffo cinema*, Bompiani, Milano, 1956

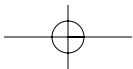
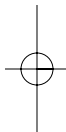
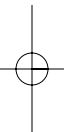
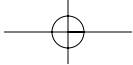
*I figli di nessuno* ended with the characters left in a tragic, troubled situation, fairly incompatible with the fundamental spirit of a traditional 'popular' melodrama, which requires that even misfortune find some sort of compensation and completion. The main characters – a couple – had lost their son, and because of Luisa's religious vows could not be together again without breaking them. The *Angelo bianco* screenplay takes this "paralyzed" situation and reveals itself to be extremely capable and full of ingenious and rich meanings. The invention of Lina's character (Luisa's double) rekindles our romanticized moral and religious interest in the characters. Guido moves towards an emotional void and becomes even more desperate than in *I figli di nessuno* (...). He goes through various psychological states –

disperazione ancora più grandi di quelli che aveva provato ne *I figli di nessuno* (...). Attraversa diversi stati psicologici intensi – inquietudine di fronte alla somiglianza delle due donne (e come non pensare qui a *Vertigo*?), poi slanci appassionati e repressi per la sosia di Luisa – che lo condurranno dopo molte peripezie ad una forma di riconciliazione con il mondo, quando avrà riscoperto, grazie a Luisa, il bambino che gli aveva donato Lina. (...) Nelle sequenze finali, l'aspetto geometrico della regia aggiunge un lirismo inaudito al contenuto drammatico dell'azione e, allo stesso tempo, un tocco di fantastico metafisico nato ne *I figli di nessuno* (con l'apparizione finale di Suor Addolorata) per esprimersi successivamente in *Angelo bianco*, dove è tutta la relazione Luisa-Lina che acquisisce una dimensione quasi sovranaturale. (...)”.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992

uneasiness at the two women's resemblance to one another (and here we can't help but think of *Vertigo*), followed by moments of passion and then repression for Luisa's double – which lead him, after many ups and downs, to a kind of reconciliation with the world when, thanks to Luisa, he discovers the child that Lina has given him. (...) In the final scenes the geometric aspects of the film's direction add an unprecedented lyricism to the dramatic plot developments, and at the same time that fanciful metaphysical touch that began in *I figli di nessuno* (with the apparition of Suor Addolorata) and continues in *Angelo Bianco* in Luisa and Lina's relationship, which takes on almost supernatural qualities. (...)”.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris, 1992





L'ETÀ D'ORO DEL MELODRAMMA  
THE GOLDEN AGE OF MELODRAMA



**L'ETÀ D'ORO DEL MELODRAMMA  
THE GOLDEN AGE OF MELODRAMA**

 Programma a cura di Peter von Bagh  
 Programme by Peter von Bagh

**Il momento di gloria: il melodramma  
dopo la Seconda Guerra Mondiale**

Alcuni di questi registi molti di noi li conoscono bene: Frank Borzage, Emilio Fernández, Jean Grémillon. Alcuni invece sono sconosciuti: Hasse Ekman, Teuvo Tulio, forse anche Leslie Arliss e più probabilmente Raffaello Matarazzo,

figura fondamentale e affascinante, probabilmente poco nota perfino agli specialisti. Eppure i loro film risultano tutti ugualmente convincenti e le storie che essi raccontano costituiscono una sorta di mosaico di un periodo eccezionale, un'epoca traumatica in cui sogni e utopie compensavano con forza ipnotica le tante cose andate perdute. Douglas Sirk, maestro che si era dedicato a questo genere soprattutto negli anni Trenta per poi ritornarvi negli anni Cinquanta, ma non durante il periodo da noi preso in considerazione, ne aveva dato la migliore definizione possibile chiedendosi: "La vita non è forse il più bello dei melodrammi?"

C'era qualcosa con cui il realismo semplicemente non riusciva a fare i conti. In una situazione d'insieme in cui tutto era melodramma, lo squalore imperante non riusciva a cogliere completamente il carattere dei tempi, i sogni quotidiani e allucinati che dovevano per forza esistere per questioni di pura e semplice sopravvivenza. C'era la produzione Gainsborough che si opponeva a *Brief Encounter* (*Breve incontro*), Grémillon a Daquin, o lo specialista del genere Borzage ai "realisti" Zinnemann e Dmytryk – tutti ugualmente importanti e degni di non minore interesse.

Si trattava di un'esperienza sul campo, in cui la differenza tra la vita e la morte era costantemente davanti agli occhi di tutti. La vita era in bilico, sempre fragile, quando non scompariva nonostante tutti i documenti e le prove "reali". Il semplice fatto di essere ancora vivi era la più strana delle coincidenze. Ogni momento poteva essere l'ultimo. Il tempo dei brevi incontri, laddove non c'era posto per la felicità duratura. I bombardamenti avevano cambiato tutto in un attimo. Era un'epoca in cui anche una persona a cui la vita non aveva sottratto nulla se non la routine, avrebbe potuto ritrovarsi colpita a tradimento dalla più sfrenata casualità. In questo stato di cose la prospettiva di un'intera esistenza poteva essere in breve tempo rovesciata. Il denominatore comune era il melodramma, genere scelto da Raffaello Matarazzo e colleghi. In molti paesi fu un fenomeno successivo alla Seconda Guerra Mondiale e conobbe questi toni soltanto in quel particolare momento.

Peter von Bagh

**The Moment of Glory: Melodrama  
after the Second World War**

Some of these directors are well-known to many of us: Frank Borzage, Emilio Fernandez, Jean Grémillon. Some are unknowns – Hasse Ekman, Teuvo Tulio, perhaps even Leslie Arliss. Most probably the central and spellbinding Raffaello Matarazzo might be unknown even to film specialists. Yet their gift will be equally convincing, and the story they tell is a kind of mosaic of exceptional times, when so much was broken and when dreams and utopias compensated with hypnotic force. Douglas Sirk, the Master who interestingly worked mostly with melodramas in the 1930s and then in the 1950s, but not really during "our period", phrased it best when he asked, "Isn't life the most beautiful of melodramas?"

It was simply something that realism alone couldn't cope with. In an overall situation where everything was melodrama, drabness didn't catch the mood of the day – the everyday and hallucinatory dreams had to co-exist for sheer survival. It was Gainsborough against *Brief Encounter*, Grémillon against Daquin, or the melodrama man Borzage against the "realists" Zinnemann and Dmytryk – who were impressive enough and not to be downgraded in the slightest.

It was an experience in the war zone, with the frail difference between life and death in front of your eyes all the time. Life on the edge, always fragile, and then as if it had not ended after all, despite all the documents and "realistic" proof. The sheer fact of still being alive was the oddest of coincidences. Every moment could have been the last. The time of brief encounters, because permanent happiness was out of the question. Bombings could change everything in a second. A time when even a person whose life had been devoid of anything but routine could chance upon wild probabilities, life's full perspective, at any moment. There was one common denominator – melodrama, the chosen genre of Raffaello Matarazzo and Co. It was a definitive post-WW2 phenomenon in many countries in a register that belongs to that moment only.

Peter von Bagh

**THE MAN IN GREY** Gran Bretagna, 1943 Regia: Leslie Arliss

■ T. it.: *L'uomo in grigio*; Sog.: Doreen Montgomery tratto dal racconto originale di Lady Eleanor Smith; Scen.: Leslie Arliss, Margaret Kennedy; F.: Arthur Crabtree; Mo.: R.E. Dearing; Scgf.: Walter Murton; Mu.: Cedric Mallabey; Int.: Margaret Lockwood (Hesther), James Mason (lord Rohan), Stewart Granger (Rokeby), Phyllis Calvert (Clarissa), Harry Scott (Toby), Martita Hunt (miss Patchett), Helen Haye (lady Rohan), Beatrice Varley (Gipsy), Raymond Lovell (principe reggente); Prod.: Edward Black per Gainsborough Pictures; Pri. pro.: 23 agosto 1943 ■ 35mm. D.: 112'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive

“La preghiera metterà fine a questo increscioso spettacolo!” grida l'insegnante Martita Hunt, dopo aver sorpreso i suoi allievi intenti a lanciarsi palle di neve. Molti critici britannici hanno avuto lo stesso pensiero nel guardare questo e gli altri melodrammi della Gainsborough Pictures durante e dopo la seconda guerra mondiale. Uno dei critici più taglienti, James Mason, prese di mira Lord Rohan – l'uomo accigliato sempre vestito in un elegante frac grigio – per un ruolo che detestava particolarmente. Ma il pubblico adorava il film perché era frutto dell'adattamento di un romanzo dell'eccentrica Lady Eleanor Smith. Non è difficile capire perché: dopo una guerra di quattro anni il pubblico femminile aveva un disperato bisogno di evasione e di colore, e il periodo della reggenza e degli eccessi dell'aristocrazia (intorno al 1810) si era rivelato lo scenario perfetto. Gentiluomini dal cuore di pietra e donne avidi in abiti scollati che balzano dalle pagine dei romanzi popolari sul grande schermo per mentire, ingannare, rubare e uccidere. Sessanta anni più tardi il loro fascino non è sbiadito. Seguiamo Margaret Lockwood nei panni della mendace Hesther che si insinua nel matrimonio senza amore della sua ingenua amica del cuore Phyllis Calvert; ci lasciamo rapire dalle stridenti dinamiche sessuali, come il morso della Lockwood sulla mano di Mason che incita l'uomo a baciarla prepotentemente. Con modi totalmente diversi, i melodrammi della Gainsborough hanno svolto la stessa funzione dei film horror della Hammer di una decina di anni dopo: hanno fatto emergere il sesso e la violenza che gli inglesi nascondevano dietro le tazze di tè e la repressione delle emozioni. Alla sua prima prova di regia, dopo anni da sceneggiatore, Leslie Arliss non compie miracoli ma il film possiede una notevole carica visiva, spesso generata dalle riprese di Arthur Crabtree che macchia i personaggi con il bagliore del fuoco e dona ai set una lucentezza sensuale. Da notare anche lo spettacolo di Stewart Granger – nei panni di Rokeby, lo spirito libero – nuovo al mondo del cinema, come si vede, ma dalla mascolinità tanto arrogante che balza fuori dallo schermo. È da segnalare, infine, l'ultima sorpresa, quando la struttura moderna della storia riappare e la cinepresa mostra un'autentica location del 1943: una strada di Londra in tempo di guerra con un camioncino parcheggiato, auto, pedoni e un autobus che passa. Forse il momento più scioccante del film.

Geoff Brown

“Pray terminate the shocking spectacle!” cries schoolmistress Martita Hunt, after finding her charges throwing snowballs. Many British critics felt the same as they watched this and the other costume melodramas that followed from Gainsborough Pictures during and after the Second World War. Among the carpers was James Mason, who gave to Lord Rohan – the scowling man permanently dressed in a fancy grey tailcoat – some of the rancid dislike he himself felt for the role. Yet the public loved the film, as they had its source novel by the eccentric Lady Eleanor Smith. It's not hard to see why. After four years of war, women audiences desperately needed escape and colour, and the Regency years of aristocratic excess (the 1810s) proved the perfect playground. Cold-hearted gentlemen and rapacious women in low-cut dresses leaped from popular novels onto the screen to lie, deceive, steal, and murder. Sixty years later their spell hasn't faded. We watch delighted as Margaret Lockwood's mendacious Hesther worms her way into the loveless marriage of her naïve good friend Phyllis Calvert. We feast on the strident sexual dynamics; note especially, one hour in, the bite on the hand from Lockwood that stirs Mason into a possessive kiss. Though in more muted fashion, these Gainsborough melodramas provided the same service as Hammer horrors did a decade later: they dragged out the sex and violence hiding behind those British cups of tea and stiff upper lips. Assigned his first major film after years as a scriptwriter, director Leslie Arliss does not conjure marvels. But there's still a visual charge here, often generated by Arthur Crabtree's camerawork, dappling characters in firelight and lending the sets a sensuous sheen. There is also the spectacle of Stewart Granger as the free spirit Rokeby. He was new to films then, and it shows, but his cocky masculinity blazes on the screen. Note too the jolt at the finish, when the story's modern framework returns and for once the camera shows an authentic 1943 location – a wartime London street with a parked furniture van, cars, pedestrians, and a passing bus. It might be the film's biggest shock.

Geoff Brown

**I'VE ALWAYS LOVED YOU** Stati Uniti, 1946 Regia: Frank Borzage

■ T. it.: *Non ti appartengo più*; Sog. e Scen.: Borden Chase; F.: Tony Gaudio; Mo.: Richard L. Van Enger; Scgf.: Ernst Fegtté; Mu.: Walter Scharf; Int.: Philip Dorn (Leopold Goronoff), Catherine McLeod (Myra Hassman), William Carter (George Sampter), Maria Ouspenskaya (Madame Goronoff), Felix Bressart (Frederick Hassman), Elizabeth Patterson (Mrs. Sampter), Vanessa Brown (Georgette “Porgy” Sampter), Lewis Howard (Michael Severin), Adele Mara (Señorita Fortaleza), Gloria Donovan (Porgy da bambina), Cora Witherspoon (Mrs. Blythe); Prod.: Frank e Lew Borzage per Republic Pictures Corp.; Pri. pro.: 2 dicembre 1946 ■ 35mm. D.: 117'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA

**Film and Television Archive ■ Copia restaurata a partire dal negativo originale nitrato Technicolor a tre matrici, con la collaborazione di Republic Pictures / Preserved from the original 35mm nitrate three-color Technicolor camera negative, with the cooperation of Republic Pictures**

*I've Always Loved You* è quasi un oggetto “marziano” nel quadro della produzione della Republic Film, consacrata ai serial ipereconomici di *Dick Tracy*, *Zorro*, *Fu Manchu*, *Captain America* e ai western di serie “B” di Gene Autry e Roy Rogers, fabbricati alla catena di montaggio in una settimana e per 30.000 dollari. Un film talmente fuori misura – riprese in Technicolor per tre mesi, budget sbalorditivo di due milioni di dollari – che R.M. Hurst ha semplicemente omesso di parlarne nel suo libro, peraltro molto scrupoloso, dedicato alla storia degli studios (*Republic Studios: Between Poverty Row and the Majors*, Scarecrow Press, 1979). Spinto dall'ambizione, Herbert J. Yates, grande padrone della Republic, cerca di procurarsi qualche nome di prestigio come John Ford, e più tardi Orson Welles (*Macbeth*) e Fritz Lang (*Secret Beyond the Door*). Quando sollecita Frank Borzage nel giugno 1944, questi esige un contratto per tre produzioni e un salario di centomila dollari a film, più una partecipazione del 30% agli utili, all'epoca il più esorbitante salario da regista mai richiesto negli Stati Uniti (...). Impose suo fratello, Lew Borzage, come co-produttore e scelse egli stesso sceneggiatore, tecnici e attori. Sebbene al termine della carriera, Borzage godette di un'indipendenza quasi totale nel realizzare *I've Always Loved You*. Gli anni della guerra avevano riportato di moda il film musicale. L'immenso successo di *A Song to Remember* di Charles Vidor, in cui José Iturbi “doppiava” Cornel Wilde (alias Chopin) al piano, spinge Borzage ad acquistare i diritti del racconto *Concerto* (1937) di Borden Chase. Chase, il cui nome è soprattutto legato ai western di Hawks, Mann o Aldrich, si è ispirato alla carriera di sua moglie, la pianista Lee Keith, “prodigio” che diede un recital al Carnegie Hall all'età di otto anni. Borzage si assicura la collaborazione prestigiosa di Arthur Rubinstein, che accetta per la prima volta di lavorare nel cinema. Il cineasta gli domanda di scegliere i brani di musica classica da inserire nell'azione del film, di determinarne la durata, e di doppiare al pianoforte gli interpreti principali. Tra questi, la debuttante Catherine McLeod, ventidue anni, e l'olandese Frits van Dongen (era il marajà di *Der Tiger von Eschnapur* di Richard Eichberg), ribattezzato Philip Dorn negli Stati Uniti. Tony Gaudio è alla macchina da presa per una fotografia in Technicolor dove dominano blu, verde smeraldo, mauve e grigio all'inizio, porpora e nero alla Carnegie Hall, perché Borzage cercava di ottenere un crescendo visivo che rispondesse a implicazioni emozionali parossistiche. L'azione riprende motivi conosciuti dell'opera del cineasta (l'amore incondizionato tra esseri d'eccezione, la comunicazione sovranaturale oltre lo spazio, la musica come veicolo delle anime, la ricerca dell'armonia) in un'orgia di effetti sentimentali, cromatici e musicali che mescolano senza complessi l'inverosimile e il sublime, il risibile e il geniale, il tutto vivificato da tocchi d'ironia. Un'opera inclassificabile che fu, alla sua uscita, rifiutata dalla critica “seria”, ma che ha oggi la sua corte di ammiratori incondizionati.

Hervé Dumont

*I've Always Loved You* is almost an “alien” in Republic Film's productions, which were usually dedicated to low-budget serials such as *Dick Tracy*, *Zorro*, *Fu Manchu*, *Captain America* and Gene Autry's and Roy Rogers' “B” Westerns – products of assembly-line editing completed in a week for 30,000 dollars. Filmed in Technicolor over three months, with a dumbfounding budget of \$2 million, this film is so out of their realm that R.M. Hurst did not even mention it in his otherwise well-detailed book dedicated to the history of Republic Studios! (*Republic Studios: Between Poverty Row and the Majors*, Scarecrow Press, 1979). Driven by ambition, Republic's owner Herbert J. Yates hired some big names like John Ford, and later Orson Welles (*Macbeth*) and Fritz Lang (*Secret Beyond the Door*). When he began negotiation with Frank Borzage in June 1944, Borzage demanded a contract for three films and a salary of \$100,000 per film, plus 30% share of the profits – the highest director's salary ever seen in the United States at the time (...).

Borzage made his brother, Lew Borzage, co-producer, and chose the set designer, technicians and actors himself. He had almost complete freedom in the production of *I've Always Loved You*. During the war years musicals had become fashionable again, and the immense success of Charles Vidor's *A Song to Remember*, in which José Iturbi “dubbed” Cornel Wilde (alias Chopin) on the piano pushed Borzage to buy the rights to Borden Chase's screenplay, *Concerto* (1937). Chase, whose name is generally linked with Westerns (Hawks, Mann, Aldrich), drew his inspiration from his wife, the pianist Lee Keith's prodigal career – she gave her first recital at Carnegie Hall at the age of eight. Borzage managed to obtain the prestigious collaboration of Arthur Rubinstein, who accepted to work in cinema for the first time. The cineaste asked him to choose the classical pieces to insert in the film, to decide their lengths, and to double the lead actors on the piano. Among the leads were 22-year old newcomer Catherine McLeod and the Dutch actor Frits van Dongen (the maharajah in Richard Eichberg's *Der Tiger von Eschnapur*), who was renamed Philip Dorn in the United States. Tony Gaudio, the cinematographer, uses Technicolor dominated at the beginning by blue, emerald green, mauve, and grey, and by purple and black at Carnegie Hall – Borzage's attempt to create a visual effect corresponding to an increasingly feverish emotional state. The plot reveals familiar themes from the cineaste's career (unconditional love between exceptional individuals, supernatural communication across space, music as a medium of the soul, the quest for harmony) in an orgy of sentimental, chromatic and musical effects that fearlessly mix the improbable and the sublime, the ridiculous and the ingenious – all of this lightened by a touch of irony. An unclassifiable film that was rejected by “serious” critics when it first came out, but that now has a following of unconditional admirers.

Hervé Dumont

**ENAMORADA** Messico, 1946 Regia: Emilio Fernandez

■ T. it. *Enamorada*; Scen.: Benito Alazraki, Emilio Fernandez, Iñigo de Martino; F.: Gabriel Figueroa; Mo.: Gloria Schoemann; Scgf.: Manuel Fontanals; Mu.: Eduardo Hernandez Moncada; Int.: Maria Felix (Beatriz Peñafiel), Pedro Armendariz (generale José Juan Reyes), Fernando Fernandez (Rafael Sierra), José Morcillo (Carlos Peñafiel), Eduardo Arozamena (maggiore Joaquín Gómez), Miguel Inclán (capitano Bocanegra), Manuel Dondé (Fidel Bernal), Eugenio Rossi (Eduardo Roberts), Norma Hill (Rosa de Bernal), Juan García (capitano Quiñones), José Torvay (Apolonio Sánchez); Prod.: Benito Alazraki per Panamerican Films S.p.A.; Pri. pro.: 25 dicembre 1946 ■ 35mm. D.: 92'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / Spanish version with English subtitles ■ Da: Filmoteca de la UNAM per concessione di Televisa ■ Restauro eseguito in occasione del centenario di Gabriel Figueroa / Print restored on the occasion of Gabriel Figueroa's centenary

“Se *Enamorada* fosse un album di fotografie, come ci piacerebbe sfogliarlo e ringraziare il suo autore, Gabriel Figueroa, che, come in *Maria Candelaria*, dispensa con prodigalità le più belle immagini del mondo! Nel cinema messicano il bianco e nero si è mostrato di una prodigiosa efficacia, e, nell'ambito di alcune sue produzioni (...), l'abbiamo visto magnificato in immagini di grande ricchezza pittorica, ombre e nitore dei volti e dei paesaggi come fissati dalla singolare luce di questo Paese. Ma *Enamorada* non è un album di fotografie, è un film. E spesso questa bellezza formale e il contenuto dell'opera non coincidono. I numerosi elementi che la compongono vi coesistono, ma raggiungono raramente l'unità. (...) Sembra che con *Enamorada*, il regista Emilio Fernandez abbia voluto sfruttare di nuovo la vena che l'aveva così felicemente ispirato la prima volta e raccontarci ancora una storia d'amore. E certo, il racconto è spesso appassionante, talvolta emozionante. Ma non è più la semplice e banale (...) storia di Maria. Vi si aggiunge qui un conflitto di classi, e, per animarlo, l'autore ha scelto nella tradizione del genere i personaggi più convenzionali: un generale di ribelli plebeo (Pedro Armendariz), innamorato di una giovane aristocratica (Maria Felix), sdegnosa, va da sé, e ostile a questo amore che ispira. Come si risolverà il conflitto? (...) Maria Felix sarà vinta dai sentimenti dell'insorto (e l'influenza di un prete dal volto estatico non sarà estranea a questa virata), e lo seguirà nella sua disfatta, dopo che egli ha rifiutato lo scontro con le truppe regolari. Perché se l'amore è vincitore, la rivoluzione è vinta. (...) Pedro Armendariz, che abbiamo visto fare letteralmente corpo con il suo personaggio in *Maria Candelaria* (...), sembra qui un po' galleggiare in un ruolo che non è tagliato su misura. E ci sorprende, mentre la sua apparenza suggerisce la passività, vederlo talvolta violento, e, mentre lo si immagina poco loquace, udirlo esprimere il suo amore in uno stile che fa pensare al *Cantico dei Cantici*. Ma se la sua semplice umanità rimane così costante attraverso tutti quei gorghi passionali, è ad essa che si deve l'emozione che ci procura. Maria Felix è molto bella. Quanto alle immagini (...) bisogna terminare parlando e ricordare soprattutto la scena della serenata notturna di Pedro sotto le finestre di Maria, una serie di “quadri” ammirevoli che trovano la loro profondità e il loro prolungamento in un canto di una straziante purezza”.

José Zendel, *Amours mexicaines et révolution; d'admirables photos, mais...*, “L'Écran français”, Paris, n. 151, 18 maggio 1948

“If *Enamorada* were a photograph album how we would love to turn its pages and thank its author, Gabriel Figueroa, who – as he did with *Maria Candelaria* – generously gives us the most beautiful images in the world. Black-and-white film has proven to work wonderfully in Mexican cinema, and in some of his productions (...). It's been magnified in images rich in pictorial depth, in which both the shadows and the brightness of faces and scenery are captured by the unique light of that country. Yet *Enamorada* is not a photograph album – it is a film – and often this formal beauty and the story's plot do not correspond. The many elements that make up the film coexist, but rarely reach a sense of unity. (...) In *Enamorada* it seems that the director, Emilio Fernandez, wanted to use that same inspiration and create another love story. The story is certainly passionate, and at times quite moving, but it is no longer the simple, banal (...) story of Maria. This time there is the addition of class conflict, and the author chooses some of the most conventional characters in this genre to enliven it: a coarse rebel leader (Pedro Armendariz) in love with a haughty (as could be expected) young aristocrat (Maria Felix), hostile towards the love that she has sparked. How will the story unfold? Maria Felix will be won over by the rebel's love (thanks to the influence of an ecstatic priest), and she will follow him to his defeat, after he refuses to fight against the regular troops. If love is a winner, the revolution has been won. (...) Pedro Armendariz, who was in his element in *Maria Candelaria*, seems a bit lost in this role not tailored to him. He surprises us when his seemingly passive face turns quite violent, and while we imagine him to be a man of few words, he confesses his love in a manner reminiscent of *The Song of Solomon*. Yet it is his simple humanity, so constant through all of the throes of passion, to which we owe any emotions evoked. Maria Felix is beautiful. As for the images (...), I'd like to end with them, and especially with Pedro's evening serenade under Maria's window; a scene composed of a series of charming ‘pictures’ made more profound by the heartrendingly pure song”.

José Zendel, *Amours mexicaines et révolution; d'admirables photos, mais...*, “L'Écran français”, Paris, n. 151, 18 May 1948

**RAKKAUDEN RISTI** Finlandia, 1946 Regia: Teuvo Tulio

■ T. ing.: *The Cross of Love*; Sog.: dall'opera "Il mastro di posta" di Alexander Puškin (1830); Scen.: Nisse Hirn; F.: Pentti Lintonen, Uno Pihlström; Mo.: Teuvo Tulio; Scgf.: Kosti Aaltonen; Mu.: Tauno Tuomisto; Int.: Regina Linnanheimo (Riitta), Oscar Tengström (Majakka-Kalle), Ville Salminen (Mauri Holmberg), Rauli Tuomi (Henrik Hormi); Prod.: Teuvo Tulio per Tuxan Film; Pri. pro.: 8 marzo 1946 ■ 35mm. L.: 2777 m. D.: 102'. Bn. Versione finlandese con sottotitoli inglesi / Finnish version with English subtitles ■ Da: Suomen Elokuva-Arkisto/Finnish Film Archive

Quando alcuni specialisti stranieri bene informati videro per la prima volta i film di Teuvo Tulio, talento del melodramma finlandese (e questo è avvenuto cinquanta anni dopo la loro realizzazione!), li paragonarono immediatamente ai melodrammi messicani, sottolineando come Tulio si fosse spinto ancora oltre nelle sue feroci immagini. *Rakkauden Risti* è tratto da un soggetto di Puškin più volte adattato per lo schermo, in particolare da Gustav Ucicky (*Der Postmeister*, 1940) sei anni prima. Fin dall'inizio tutto è surriscaldato da un'ossessione erotica (con la follia delle ambientazioni, a cominciare dall'atmosfera di un faro fallico) e da una poesia dell'abiezione quali elementi predominanti della narrazione, mentre la consistenza della vita con i suoi alti e bassi – fino ad arrivare agli odori e agli escrementi – è resa concreta con grande talento visivo. La storia culmina in un finto matrimonio messo in scena per placare le ire di un padre follemente tradizionalista e protettivo (nel momento in cui la partita sembra ormai perduta). Rispettando la grande tradizione del melodramma, la finzione è tanto profonda quanto assurda. La sequenza del finto matrimonio possiede tutta la particolare crudezza di un periodo pieno di reminiscenze della guerra, in cui ogni matrimonio avrebbe potuto fin troppo presto rivelarsi finto per nascita, per caso o perché violentemente interrotto. Ancora una volta gli uomini – come uccelli rapaci – raggirano una donna fiduciosa la cui innocenza sembra incorruttibile nel momento cruciale, per quanto falso esso sia – per poi venire nuovamente offuscata dalle volgari congiure dell'avidità e del possesso. In questa trama basiliare che Tulio ripete all'infinito, gli uomini adorano le donne come se fossero angeli, ma finiscono per trasformarle in prostitute. L'ambiente rurale è l'innocenza, la città è il male che intacca allo stesso modo anima e corpo con falsità, inganni, alcolismo e corruzione sessuale. Questo film farà conoscere al pubblico di Bologna il volto e la presenza della star abituale di Tulio, Regina Linnanheimo, che abbandonò il cinema convenzionale per dedicarsi alle opere che il regista creava per lei, con ruoli sempre più folli da questo film in poi.

Peter von Bagh

When some knowledgeable foreign film specialists got the first glimpse of the films of Teuvo Tulio, the Finnish melodrama talent (50 years after the films were made!), they immediately compared them to Mexican melodramas, adding that Tulio went even further in his savage images. *The Cross of Love* is based on a Pushkin story that was adapted for film several times before, notably by Gustav Ucicky (*Der Postmeister*, 1940), six years before Tulio.

Everything is overheated from the beginning (the craziness of milieus starting from an atmospheric, phallic lighthouse), with erotic frenzy and the poetry of degradation as the main ingredients all the way, and the texture of life both high and low – with even the sense of smell and even excrement – made concrete with great visual talent. The high point of the story is the fake wedding constructed to calm down the crazily conservative and protective father (at the moment when the game is already lost). In the great melodrama tradition, construction is as profound as it is absurd. The fake wedding scene has all the rawness of an era still full of war memories, when every wedding ight all too soon proved a fake one, by birth, accident, or violent interruption. The manipulators – men as birds of prey – once again meet a trusting woman, whose innocence seems untarnished at the high, even if overacted, moment – only to be obscured again by crude machinations of greed and ownership. In Tulio's infinitely repeated basic story, men worship women as angels but make whores out of them. The countryside is innocent, the city is evil, with souls and bodies tarnished alike, with deceit, swindle, alcoholism and sexual degradation in full swing. This film is the Bologna audience's introduction to the face and presence of Tulio's then regular star, Regina Linnanheimo, who left the conventional film industry in order to dedicate herself to Tulio's creations, with every role becoming crazier from this point onwards.

Peter von Bagh

**FLICKA OCH HYACINTER** Svezia, 1950 Regia: Hasse Ekman

■ T. it.: *La ragazza con i giacinti*; Scen.: Hasse Ekman; F.: Göran Strindberg; Mo.: Lennart Wallén; Scgf.: Bibi Lindström; Mu.: Erland von Koch; Int.: Eva Henning (Dagmar Brink), Ulf Palme (Anders Wikner), Brigit Tengroth (Britt Wikner), Anders Ek (Elias Körner), Gösta Cederlund (banchiere), Karl-Arne Holmsten (Willy Borge), Keve Hjelm (capitano Brink), Marianne Löfgren (Gullan Wiklund), Björn Berglund (ispettore Lövgren), Anne-Marie Brunius (Alex); Prod.: Hasse Ekman per Terrafilm; Pri. pro.: 6 marzo 1950 ■ 35mm. L.: 2445 m. D.: 89'. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Cinemateket-Svenska Filminstitutet ■ Restauro eseguito nel 2006 a partire da negativo muto e un negativo sonoro tratti da un interpositivo 35mm conservato al Cinemateket-Svenska Filminstitutet / Print restored in 2006 from a silent duplicate negative and a sound negative made from a 35mm interpositive held by the Cinemateket-Svenska Filminstitutet

Hasse Ekman ha girato più di quaranta film tra il 1940 e il 1964, ed è anche stato uno scrittore di successo, un famoso attore e

Hasse Ekman made more than 40 films between 1940 and 1964, as well as being a famous writer, actor and stage direc-

regista teatrale. Durante i primi dieci anni da regista cinematografico ha messo a segno una serie di drammi psicologici e raffinate commedie ad un ritmo straordinario, sperimentando spesso delle elaborate strutture narrative. La presunta rivalità tra Ekman e il giovane Ingmar Bergman ha fatto molto rumore ma i due si ammiravano e si rispettavano profondamente, e la carriera di entrambi ha preso il via alla Terrafilm sul finire degli anni '40, sotto la guida esperta del famoso produttore indipendente Lorens Marmstedt. *Flicka och hyacinter*, girato alla fine del 1949 e distribuito nel marzo del 1950, è il capolavoro di Ekman. Nel film, uno scrittore cerca di scoprire la verità sull'enigmatica vicina di casa intervistando le persone che la conoscono. La struttura alla *Citizen Kane* è sviluppata in modo sapiente (Ekman ha scritto anche la sceneggiatura) e il mistero viene svelato solo nel momento finale del film, senza che lo scrittore scopra la verità. La pausa, la solitudine e il silenzio dell'Europa del dopoguerra si riflettono nell'atmosfera del film e sono acuite dal forte contrasto della fotografia in bianco e nero di Göran Strindberg.

Jon Wengström, Svenska Filminstitutet

tor. During his first ten years as a film director he made finely tuned psychological dramas and elegant comedies at an amazing pace, often experimenting with elaborate narrative structures. Much has been made of the alleged rivalry between Ekman and the young Ingmar Bergman, but they deeply respected and admired each other and both their careers flourished at Terrafilm in the late 40s, under the astute eye of famous independent producer Lorens Marmstedt. *Flicka och hyacinter*, shot in late 1949 and released in March 1950, is Ekman's *chef d'œuvre*. In the film a writer tries to find out the truth about his enigmatic female neighbour by interviewing people who once knew her. The *Citizen Kane*-like structure is expertly executed (Ekman also wrote the script) and the mystery is solved only in the final moment of the film, without the investigating writer ever finding out.

The fear, loneliness and silence of an angst-ridden post-war Europe is reflected by the film's atmosphere, heightened by the rich contrasts of Göran Strindberg's black-and-white cinematography.

Jon Wengström, Svenska Filminstitutet

### **L'ÉTRANGE MADAME X** Francia, 1951 Regia: Jean Grémillon

■ T. it.: *Maternità proibita*; Scen.: Marcelle Maurette, Albert Valentin; Dial.: Pierre Laroché; F.: Louis Page; Mo.: André Gug; Scgf.: Raymond Druart; Mu.: Vincent Scotto; Su.: Antoine Archimbaud; Int.: Michèle Morgan (Irène Voisin-Larive), Henri Vidal (Etienne), Arlette Thomas (Jeannette), Louise Conte (Angèle), Robert Vattier (Moissac), Paul Barge (zio Léon), Roland Alexandre (Marcel), Raphaël Patoni (un invitato), Yvonne Clech (Henriette), George Sellier (il generale), Geneviève Morel (Josephine), René Hell (un operaio), Henri San-Juan (un operaio), Christian Lude (lo chauffeur di Irène), Louis Blanche (un invitato), Madeleine Barbulée (Marthe), Maurice Escande (Jacques), Roland Lesaffre (Roland); Prod.: André Collignon, Claude Dolbert per Codo Cinéma, Les Productions Claude Dolbert; Pri. pro.: Parigi, 22 giugno 1951 ■ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film per concessione di René Chateau ■ Restauro eseguito nel 2003 / Print restored in 2003

“Jean Grémillon è uno dei più grandi registi francesi. Con Renoir, René Clair, Marcel Carné e Jacques Feyder (che fu suo maestro), ha donato alla scuola francese la posizione di primo rango che detiene nel mondo da quindici anni. E per non parlare che di film recenti, *Lumière d'été*, *Le ciel est à vous*, realizzati durante l'Occupazione, non furono soltanto dei capolavori, ma degli autentici atti civici che onorarono il loro autore e tutto il cinema francese. *Le ciel est à vous* risale al 1943. Sono già trascorsi otto anni, durante i quali Jean Grémillon – pieno di progetti ammirevoli o grandiosi – non poté realizzare né *Le massacre des innocents*, epopea della Francia contemporanea, né *Le printemps de la liberté*, epopea del 1848, ma solamente *Pattes-Blanches*, che appartiene al mondo del suo sceneggiatore, Jean Anouilh, più che a quello del suo regista. I produttori francesi ritengono talvolta che un cineasta o qualcun altro abbiano peccato contro una divinità onnipotente, il Profitto, e impongono a tali peccatori una penitenza: realizzare un soggetto ‘commerciale’, che non hanno scelto, con un lasso di tempo e un budget definiti in modo molto vincolante. (...) L'intrigo [di *L'étrange Madame X*] appartiene quindi al mondo di popolari riviste come ‘Confidences’ o ‘Petit Écho de la Mode’, o del vecchio teatro di boulevard. Non al mondo reale. Per quanto coscienzioso sia l'adattamento di Albert Valentin, e nonostante

“Jean Grémillon is one of the greatest French film directors. With Renoir, René Clair, Marcel Carné and Jacques Feyder (who was his teacher), he has given the French school the first-rank position in the world which it has maintained for 50 years. And to speak only of his recent films, *Lumière d'été* and *Le ciel est à vous*, made during the Occupation, these were not only masterpieces but also authentic civil acts which honoured their maker and the entire French cinema. *Le ciel est à vous* came out in 1943. Already eight years ago now. During which time Jean Grémillon – full of admirable or grandiose projects – was unable to make neither *Le massacre des innocents*, a celebration of contemporary France, nor *Le printemps de la liberté*, a saga of 1848, but only *Pattes-Blanches*, which belongs to the world of its writer, Jean Anouilh, rather than to that of its director. French producers sometimes consider that a filmmaker or anyone else has sinned against the omnipotent divinity, Profit, and impose upon such sinners a penitence: to make a “commercial” subject, which allows no choice, no time for reflection and a very constrained budget (...) Thus the story [of *L'étrange Madame X*] belongs to the world of popular magazines like “Confidences” or “Petit Écho de la Mode” or the old boulevard theatre. It is not the real world. However conscientious the adaptation by Albert Valentin, and despite the skill of dialogue writer Pierre Laroché,

il mestiere di dialoghista di Pierre Laroche, l'inverosimiglianza è spesso insostenibile. Soprattutto la sequenza in cui un marito, pieno di finezza e di sottintesi, viene a sapere della propria sfortuna coniugale da un ebanista bonario. Si comprende che le condizioni imposte a Jean Grémillon gli abbiano impedito di caratterizzare di più il "grande mondo" che rimane così nel dominio della convenzione. Ho conosciuto molti editori che costituiscono una razza variegata e pittoresca. Ma non ne ho visto nessuno che possa somigliare al marito di *L'étrange Madame X*. A parte queste riserve su un soggetto che il regista non ha potuto modificare in profondità, bisogna comunque ammirare senza riserve la regia magistrale di Jean Grémillon. Egli sa – con l'aiuto del grande direttore della fotografia Louis Page – cogliere in cinque immagini tutta la "fotogenia", tutta la poesia di un grande stadio parigino. Sa trasformare la povertà della ambientazione di una strada in una vera bellezza, con le grida dei venditori ambulanti che si odono in sottofondo. La vetrina con le insegne di un bistrò, nel faubourg Saint-Antoine, (...) crea, con gli arredi e il montaggio, un contrasto sociale, un'alternanza che hanno di per sé valore (...). Georges Sadoul, "*L'étrange Madame X*": *l'excellent et le moins bon (français)*, "L'Écran français", n. 312, 27 giugno – 3 luglio 1951

the improbability of the story is often intolerable. Above all the sequence in which the husband, full of delicacy and implication, learns of his own marital misfortune from a well-intentioned cabinet maker is rather awkward. It is clear that the conditions imposed on Jean Grémillon have prevented him from doing more to characterize the "great world" which remains conventional in treatment. I have known many publishers, who constitute a variegated and picturesque race. But I have never seen anyone comparable to the husband of *L'étrange Madame X*. Apart from these reserves about a subject which the director has not been able to modify fundamentally, one has still has to admire without reservations the masterful direction of Jean Grémillon. He is able – with the help of the great director of photography Louis Page – to capture in five images all the *photogénie*, all the poetry of a great Parisian stadium. He is able to transform the poverty of the setting of a street into authentic beauty, with the cries of the street-vendors are heard in the background. Through the window with the sign of a bistro in the Faubourg Saint-Antoine, (...) he creates, via furnishings and montage, a social contrast, an alternation which has its own value (...). Georges Sadoul, "*L'étrange Madame X*": *l'excellent et le moins bon (français)*, in "L'Écran français", n. 312, 27 June-3 July 1951





**LA COMUNICAZIONE POLITICA IN ITALIA ATTRAVERSO IL CINEMA**  
**POLITICAL COMMUNICATION IN ITALY THROUGH CINEMA**

 Programma a cura di Tatti Sanguineti e Pierluigi Raffaelli in collaborazione con Giulia Fiaccarini  
 Programme by Tatti Sanguineti and Pierluigi Raffaelli in collaboration with Giulia Fiaccarini

**PROGETTO SPECIALE “LA COMUNICAZIONE POLITICA IN ITALIA ATTRAVERSO IL CINEMA 1946-1975”**
**I FILM DEI COMITATI CIVICI (1948-1959)**

Film provenienti dagli archivi della Fondazione Ugo Spirito e dell'Istituto Paolo VI

Progetto a cura di Istituto Luigi Sturzo, Cineteca del Comune di Bologna, Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Istituto Gramsci Emilia-Romagna.

Con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il Cinema

**I Comitati Civici**

I Comitati Civici nascono l'8 febbraio 1948 per opera di Luigi Gedda, vice Presidente dell'Azione Cattolica, su volontà di Pio XII, in vista delle delicate elezioni politiche del 18 aprile 1948. Nel giro di due settimane si costituisce un'articolazione che va dal Comitato Civico Nazionale a livello centrale a quelli di zona e locali, che corrispondono alle diocesi e alle parrocchie. Le linee guida della propaganda vengono affidate a un Ufficio Psicologico, incaricato di sviluppare campagne antiastensioniste e anticomuniste attraverso la stampa, i manifesti e il cinema.

**Rielaborazione di alcuni brani di un'intervista realizzata da Tatti Sanguineti**
**"Eravamo seguaci di Méliès"**

Il compito affidato a noi dell'Ufficio Psicologico era impostato su due fronti: combattere l'astensionismo e battersi contro il comunismo. Non ci siamo mai battuti a favore di nessuno, la nostra era una propaganda contro, non era una propaganda pro. Se poi ne ha raccolto i frutti la Democrazia Cristiana, questo è un fatto che in un certo senso faceva parte delle nostre intenzioni, inutile negarlo, però non aveva dei legami così precisi.

Il piccolo cervello creativo dei Comitati Civici era composto di Alberto Perrini – un commediografo molto apprezzato anche all'estero – e Marcello Vazio – che poi ha svolto molte attività commerciali. Ma fiancheggiatori erano nomi illustri, per esempio Giancarlo Vigorelli, un assiduo del Comitato Civico insieme con Diego Fabbri. Questo piccolo gruppo di cervelli si arrovelava per trovare sempre motivi di persuasione lampo, che colpissero l'immaginazione. Eravamo tutti seguaci di Méliès e non certamente di Lumière. I nostri manifesti sono tutti basati sull'immaginario.

**SPECIAL PROJECT “POLITICAL COMMUNICATION IN ITALY SEEN THROUGH CINEMA 1946-1975”**
**THE FILMS OF CIVIC COMMITTEES (1948-1959)**

Films from Fondazione Ugo Spirito and Istituto Paolo VI's Archives

Project by Istituto Luigi Sturzo, Cineteca del Comune di Bologna, Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Istituto Gramsci Emilia-Romagna. Contribution from Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il Cinema

**The Civic Committees**

The Comitati Civici (“civic committees”) were founded on February 8, 1948 by Luigi Gedda, vice president of the Azione Cattolica – a decision made by Pope Pius XII, in light of the delicate political elections on April 18, 1948. In two weeks time an entire structure was set up, ranging from the central headquarters of the Comitato Civico Nazionale down to province and local offices, which corresponded to dioceses and parishes. The Psychological Office was in charge of propaganda, and created both an anti-abstention and anti-communism campaign through the press, posters and leaflets, and cinema.

**Adapted extracts from an interview by Tatti Sanguineti**
**"We were supporters of Méliès"**

Our job in the Psychological Office was divided into two areas: fighting vote abstention and fighting communism. We never fought for anyone; ours was a “con” propaganda, not a “pro” one. While the Democrazia Cristiana may have been better off for our work, and I can't deny that this may have been a part of our intention, we had no precise ties to them.

The creative mastermind behind the Comitati Civici was composed of Alberto Perrini – a writer of comedies who was well received abroad as well as in Italy – and Marcello Vazio – who later became quite a businessman. They were supported by renowned names, for example Giancarlo Vigorelli, a Comitato Civico regular, along with Diego Fabbri. This little group racked its brains for striking persuasive methods that would capture the imagination. We were all followers of Méliès and certainly not of Lumière. Our posters were all based on the imaginary. We developed a vicious campaign against communism and I was accused of being a deep-rooted anti-communist. This wasn't true. I received dispatches from the Chiese del Silenzio,

Abbiamo fatto una feroce campagna anticomunista e io sono stato accusato di essere un anticomunista viscerale. Non è vero: disponevo dei dispacci delle Chiese del Silenzio, che documentavano tutto quello che facevamo attraverso dei bollettini. Il signor Krusciov, nel ventesimo congresso del PCUS, ha confermato tutto quello che dicevamo, ciò che si verificava sotto il regime dispotico, feroce e sanguinario di Stalin tra l'incredulità dei comunisti italiani. Veniva confermato tutto alla lettera. Nasceva da una documentazione precisa. Avevamo uno slavista, si chiamava Napolitano, che ci traduceva tutti i pezzi e ci dava la possibilità di parlare della congiura dei medici, dei gulag...

Esisteva la grande preoccupazione che l'avvento del comunismo avrebbe sconvolto il diritto alla proprietà. E quindi che fossero in grande pericolo i risparmi degli Italiani. È una paura che ritorna anche adesso. Il Comitato Civico era l'unico movimento veramente popolare. Avevamo le varie Opere, la Gioventù Studentesca, la Gioventù Operaia, la Gioventù dei campi. Riflettevano direttamente quelle che erano le aspirazioni, i bisogni, e le speranze della gente, non attraverso i filtri dell'intelligenza borghese.

Gedda credeva molto nel cinema, e aveva stipulato un contratto colossale con la Belle & Howell perché tutte le sale parrocchiali potessero disporre di apparecchi di proiezione 16 mm. Tutto questo fu utile anche durante la campagna dei Comitati Civici, perché i film passarono attraverso il circuito, ma soprattutto in quei giorni risicati riuscimmo a fare un piccolo parco di camion che andavano per le campagne, in tutte le regioni d'Italia. La sera, sull'aia, nei momenti più opportuni, facevano le proiezioni dei film di propaganda, invitando tutti i villici dei dintorni.

La mia esperienza con il Comitato Civico finì col 18 aprile perché tutto sommato scoprii, e i miei amici con me, che non eravamo destinati a nessuna vocazione politica. Rifiutai qualsiasi possibilità di legarmi politicamente perché sono della convinzione – che dura ancora – che in ogni caso la politica sporca e compromette le coscienze di chi fa le battaglie ideali senza altro scopo che quello di difendere le convinzioni dello spirito. Abbandonai subito i Comitati Civici. Insieme a Diego Fabbri ci dedicammo al cinema di lungometraggio attraverso una società cattolica, che aveva come presidente Mario Melloni, quello che poi divenne famosissimo come corsivista dell'Unità [Fortebraccio]. Allora era un deputato democristiano molto amico di Andreotti. I consiglieri delegati di questa società erano Diego Fabbri e io. Il primo film che facemmo fu un vero film cattolico, *I sette peccati capitali*.

Turi Vasile

which documented everything that we did through reports. At the 20th PCUS conference Mr. Khrushchev confirmed – to the shock of Italian communists – everything that we had said, everything that was happening under Stalin's despotic, vicious and bloody regime. All of it was confirmed, down to the last detail. We had precise documentation. We had a Slavist, whose name was Napolitano, who translated everything and made it possible for us to talk about the doctor's plot, the gulags...

There was great concern that the advent of communism would have jeopardized the right to private property, and thus that Italians' savings were at risk. This fear is back again today. The Comitato Civico was the only real people's movement. We had various groups, the Young Students, Young Workers, Young Farmers; they reflected what people's aspirations, needs and desires were, without the filters of middle class intelligentsia.

Gedda firmly believed in cinema, and had stipulated a contract with the colossal Belle & Howell by which all parish halls would have 16 mm projectors. All of this was also quite useful during the Comitati Civici campaigns, because the films would go through that circuit, but especially because we had a little fleet of trucks that would go travel the countryside, all over Italy. They would stop in a strategic area and set up a screen in a farmyard, and in the evening show propaganda films to villagers from the surrounding areas.

My experience with the Comitati Civici ended on April 18 because I realized, along with my friends, that I was not destined to a political calling. I refused any opportunity to link myself to a political party because I was of the conviction – and still am – that politics always dirties and compromises the conscience of someone who fights a battle of ideals for no other reason than to defend his convictions. I left the Comitati Civici immediately. Then, along with Diego Fabbri, who had left at the same time, we decided to dedicate ourselves to cinema through a Catholic organization whose president, Mario Melloni, later became a famous columnist for l'Unità [Fortebraccio]. At the time he was a member of the Democrazia Cristiana, and a close friend of Andreotti. Diego Fabbri and I were the managing directors of the company. The first film that we made was a truly Catholic film, *I sette peccati capitali* (*The Seven Deadly Sins*).

Turi Vasile

**PROGRAMMA 1: 1948 E ANTIABSTENSIONISMO / PROGRAMME 1: 1948 AND ANTI-ABSTENTION****MONDO LIBERO** Italia, 1948■ T. lett.: *The Free World*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 10'. Bn. Sonoro

18 aprile 1948: è la prima, decisiva battaglia per la militanza propagandistica dei Comitati Civici, sorti a difendere le conquiste del '46 e ad affermare il voto, unica solenne arma per la ricostruzione, garanzia di pace serena e di libertà. *Vota, vota bene e fai votar bene!*, ammonisce l'antiastensionismo cattolico.

April 18 1948: the Comitati Civici begin their first, decisive propaganda battle in defence of the 1946 victories, and asserting the vote as the one true weapon for reconstruction, guarantee of peace, and freedom. *Vote, vote well, and help others vote well!* warns the Catholic anti-abstention.

**CONSIDERAZIONI DI EDUARDO** Italia, 1948■ T. lett.: *Eduardo's Reflections*; Prod.: Comitato Civico Nazionale (non accreditato) ■ D.: 10'. Bn. Sonoro

In appoggio alla campagna antiastensionista dei Comitati Civici, Eduardo De Filippo presta la nota scena di *Questi fantasmi* per spiegare al vicino dirimpettaio, assieme all'importanza del caffè alla napoletana, l'obbligo morale di andare a votare nelle imminenti elezioni del 18 aprile.

Eduardo De Filippo, in support of the Comitati Civici's anti-abstention campaign, uses the famous scene in *Questi Fantasmi* to explain to his next-door neighbour, along with the importance of Neopolitan-style coffee, his moral obligation to vote in the upcoming elections on April 18.

**STRATEGIA DELLA MENZOGNA** Italia, 1948■ T. lett.: *A Strategy of Lies*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 9'30". Bn. Sonoro

Nel giro di pochi mesi i Comitati Civici di Luigi Gedda mettono a punto un sorprendente arsenale per la propaganda anticomunista, che alle immagini di chiese saccheggiate, statue sacre fucilate e campane divelte, abbina una retorica fatta di *furbi agitatori menzogneri* da smascherare e *utili idioti* da redimere.

Over a few months Luigi Gedda's Comitati Civici put together a surprising arsenal of anti-Communist propaganda, which, with the images of ransacked churches, bullet-ridden sacred statues and broken church bells, combines a rhetoric of exposing *cunning, lying agitators* and redeeming *useful idiots*.

**LA VERITÀ SULLA SCOMUNICA** Italia, 1950 Regia: Marcello Baldi■ T. lett.: *The Truth about Excommunication*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 17'. Bn. Sonoro

S'inscena il dramma di un padre di famiglia iscritto al PCI, che a seguito del decreto di scomunica indetto da Pio XII, non può partecipare alla Prima Comunione della figlioletta. Solo, emarginato dalla comunità di fedeli, osserva da lontano la celebrazione. Eppure l'ala addetta al cinema dei Comitati Civici decide che le porte della chiesa resteranno aperte per il possibile redento dalla menzogna comunista.

This is the drama of a father who, as a member of the PCI and following Pope Pius XII's decree, cannot participate in his daughter's First Communion. Alone and excluded from the faithful, he watches the celebrations from afar. Nevertheless, the section of the Comitati Civici dedicated to cinema decides that the church doors should remain open in case he should have a moment of redemption from the Communist lies.

**VOTA PER QUESTO VOTA PER QUELLO** Italia, 1951 Regia: Marcello Baldi (non accreditato)■ T. lett.: *Vote for Him, Vote for Me*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 6'20". Bn. Sonoro

Per il commento parlato di questo documentario, l'Ufficio Psicologico dei Comitati Civici escogita una trovata ad effetto comico, che non può non solleticare le orecchie di molti votanti, specie se romani. Col tono e la parlata all'Alberto Sordi, lo speaker esorta gli italiani al voto: *votate per chi vi pare, ma votate!*

For the spoken commentary in this documentary the Comitati Civici's Psychological Office devises a comical idea which will have a sure effect on many voters, especially Roman ones. Imitating Alberto Sordi, the speaker urges Italians to vote: *vote for whomever you want, just vote!*

**AD OGNI COSTO** Italia, 1953 Regia: Marcello Baldi■ T. lett.: *At Any Cost*; Op.: Osvaldo Marelli; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 17'. Bn. Sonoro. Versione italiana

Serie di gag sull'elettore-Charlot, che pur di recarsi a votare sfida le insidie dei vicini maldestri, dei ritardi sull'orario di chiusura del seggio, e persino delle acque del Tevere. Le comiche filmate dai Comitati Civici per le elezioni del '53 lottano ancora contro l'astensionismo.

A series of gags using a Little Tramp-style voter, who will make it to vote at any cost: defying his clumsy neighbours' traps, the poll's closing time, and even the Tiber's waters. The silents filmed by the Comitati Civici for the 1953 elections continue the fight against abstention.

**PROGRAMMA 2: IL PARTITO COMUNISTA ITALIANO / PROGRAMME 2: THE ITALIAN COMMUNIST PARTY****LA NOSTRA BANDIERA** Italia, 1952■ T. lett.: *Our Flag*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 9'12". Bn. Sonoro

Gli artigiani del cinema legati a Gedda rappresentano gli aderenti al Partito Comunista Italiano come demagoghi e furbetti che hanno stretto legami coi partiti fratelli e fatto dei sindacati la propria arma politica. Per arrestare l'avanzata comunista, il Comitato Civico Nazionale innalza la bandiera d'Italia e chiama a raccolta tutti coloro che *non hanno smesso di credere nella democrazia*.

Gedda's cinema artisans represent members of the Partito Comunista Italiano (Italian Communist Party) as cunning demagogues who strengthened bonds with other parties and turned labour unions into their political weapons. In order to stop the Communist onslaught, the Comitato Civico Nazionale raises the Italian flag and calls out to everyone *who still believes in democracy*.

**L'ITALIA È LA MIA PATRIA** Italia, 1953■ T. lett.: *Italy Is My Country*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 20'. Bn. Sonoro

In un paesino in mezzo alle Alpi si consuma il dramma di coscienza che opprime un vecchio comunista ex volontario nella Grande Guerra, soldato in Abissinia e partigiano. Da un lato i volantini che inneggiano alla diserzione in caso d'invasione russa, lasciati a lui dai compagni di partito. Dall'altro, la fede nel corpo alpino, la medaglia al valore e il figlio soldato. All'incipit delle trombe del Comitato Civico Nazionale, fa da contrappunto, in chiusura, la tromba alpina mentre viene issato il tricolore.

In a town in the Alps a drama unfolds in the conscience of an old Communist, ex-volunteer in World War I, soldier in Abyssinia and partisan. On one hand the flyers left by Communist comrades that urge desertion in case of a Russian invasion. On the other his creed to the alpine corps, military medal, his soldier son. As the flag is being raised the opening bars of the Comitato Civico Nazionale's trumpets find a counterpoint in their finale – an alpine trumpet.

**TRENT'ANNI DOPO** Italia, 1951 Regia: Marcello Baldi■ T. lett.: *Thirty Years Later*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 20'. Bn. Sonoro. Versione italiana

La vita dell'operaio Giuseppe Santini secondo il Comitato Civico Nazionale, in caso di vittoria comunista. In linea con la retorica della rivelazione di ciò che si cela dietro le menzogne del PCI, questo film vuol raccontare una favola tragica per smascherare quella comunista.

The life of factory-worker Giuseppe Santini in the event of a Communist victory, according to the Comitato Civico Nazionale. In step with the revelation rhetoric regarding the reality hidden behind the PCI's lies, this film weaves a tragic tale in order to unmask the Communist one.

**PROGRAMMA 3: COMUNISMO, PRASSI E TEORIA / PROGRAM 3: COMMUNISM, PRACTICE AND THEORY****LA TERRA AI CONTADINI** Italia, 1953■ T. lett.: *Land for the Farmers*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 15'. Bn. Sonoro

Storia del contadino Michele, che dall'uscio della sua casa parla allo spettatore dei calli di cinquant'anni di lavoro che porta nelle mani. La terra è tutto quello che ha. Storia anche del bracciante senza nome, lavoratore per conto terzi dall'avvenire incerto, che vorrebbe solo essere come Michele. Definito il quadro iniziale, la propaganda cinematografica cattolica propone ancora una volta la retorica del *cosa accadrebbe se*. E risponde: se l'Italia diventasse una delle repubbliche socialiste sovietiche, il contadino Michele e il bracciante si trasformerebbero in forzati della terra, senza libertà, senza futuro.

This is the story of Michele, a farmer, who tells the audience about the corns on his hands, brought on by fifty years of work. His land is all he has. There is also the story of a nameless farmhand, who works as a hired hand and would like nothing more than to become like Michele. After establishing this initial picture, once again the Catholic cinematographic propaganda puts forward the *what would happen if* rhetoric. Its answer is: if Italy were to become a Soviet Socialist Republic the farmer Michele and the farmhand would both be transformed into hard labourers without freedom, without a future.

**QUATTRO CHIACCHIERE DAL BARBIERE** Italia, 1954■ T. lett.: *A Chat at the Barbershop*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 15'42". Bn. Sonoro

Il salone del barbiere è luogo tipico di incontro, ambiente ideale per simulare la dialettica tra concezioni politiche differenti. Tra cartine geografiche che mostrano gli schieramenti mondiali e mosse a dama che mimano i possibili spostamenti, i Comitati Civici impartiscono la lezione sull'importanza del fronte europeo unito e compatto e trovano anche il pretesto per un'operazione metalinguistica. Al cliente che definisce certe idee nient'altro che "dicerie messe in giro dai Comitati Civici", fanno seguire un secca smentita.

The barbershop is a typical meeting place and the ideal environment for a discussion about different political ideas. Using maps that show world alliances and draughts movements that mime potential political ones, the Comitati Civici give a lesson on the importance of a united and compact European front and find the pretext for a metalinguistic operation. A client who claims that certain ideas are "rumors being spread by the Comitati Civici" is silenced with a brusque reply.

**IL TEMPO DEL TERRORE** Italia, ?■ T. lett.: *Times of Terror*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 20'33". Bn. Sonoro. Versione italiana

I Civici realizzano la versione italiana di questo film francese, per inscenare quello che ovunque, in qualsiasi Paese d'Europa accadrebbe all'indomani dell'avvento della rivoluzione. Alla progressiva restrizione della libertà, alla confisca dei beni, seguirebbe solo epurazione e morte secondo il cattolicesimo sia francese che italiano, che utilizza l'universalità dei numeri di civili e religiosi deportati e uccisi oltre la cortina di ferro.

The Civici make an Italian version of this French film, with the scenario of what would happen anywhere, in any European country, in the event of revolution. According to both French and Italian Catholicism (which use the universality of the number of civilians and religious people killed beyond the iron curtain), the progressive restriction of personal freedom and the confiscation of assets would be followed by expulsion and death.

**LA TERRA A CHI LA LAVORA** Italia, ?■ T. lett.: *Give the Land to Its Farmers*; Prod.: Comitato Civico Nazionale, Ispettorato Marche ■ D.: 17'. Bn. Sonoro

In questo film ci si addentra nella dottrina comunista, si cita la Costituzione sovietica, facendo appello alle teorie leniniste, per dimostrare quanto siano truffaldine le promesse che il PCI fa ai contadini. I Comitati Civici assumono il ruolo pedagogico di denunciatori delle contraddizioni e menzogne insite nel comunismo.

This film delves into Communist doctrine, citing the Soviet constitution and Leninist theories, in order to demonstrate how fraudulent the promises that the PCI makes to farmers really are. The Comitati Civici take on the pedagogical role of denouncing Communism's contradictions and lies.

**LA FAVOLA DIMENTICATA Italia, 1959**■ T. lett.: *The Forgotten Fairy Tale*; Prod.: S.E.D.I.P. Comitato Civico Marche ■ D.: 13'49". Bn. Sonoro

Riempire d'acqua un secchio dal fondo bucato, abboccare come pesci alle esche lanciate dai compagni. Per smontare i principi della dottrina comunista, il Servizio di Documentazione e Informazione Psicologica dei Comitati Civici elabora un ampio universo metaforico, che in questa fiction propagandistica attinge all'immaginario fiabesco. La volpe e il corvo duplicano la dinamica del compagno furbetto e truffaldino che inganna le speranze degli ingenui.

Filling a holey bucket with water, being dragged like a fish on bait. To dismantle Communist doctrine, the Comitati Civici's Documentation Services and Psychological Information creates a varied world of metaphors, which draw on fables in this propaganda-driven fiction. The wolf and the crow imitate their crafty, swindling friend who deceives the naive.

**PROGRAMMA 4: GUERRA FREDDA - DESTALINIZZAZIONE / PROGRAMME 4: COLD WAR - DE-STALINIZATION****IL ROVESCIO DELLA MEDAGLIA Italia, 1952**■ T. lett.: *The Flip Side of the Coin*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 7'40". Bn. Sonoro

La retorica della rivelazione su cui insiste il Comitato Civico si nutre di immagini ricorrenti. Tra queste la medaglia che porta su una faccia la colomba della pace innalzata dal fronte comunista e sull'altra un enorme punto interrogativo. Qual è il rovescio della medaglia? Cosa si cela dietro l'*insulso piccione fabbricato in Russia?* I Civici rispondono: arsenali, armi, depositi clandestini nostrani per appoggiare la "pace" di Mosca. Sotto le candide ali della colomba si cela il più grande pericolo per l'umanità.

The revelation rhetoric that the Comitato Civico insists on is fueled by reoccurring images. Among these is the coin, which portrays the dove of peace by the Communist party on one side, and an enormous question mark on the other. What is the flip side of the coin? What is concealed behind that *stupid pigeon manufactured in Russia?* The Civici answer: arsenals, weapons, local clandestine deposits to aid "peace" in Moscow. The dove's snow-white wings are hiding the greatest danger to humanity.

**L'IDOLO INFRANTO Italia, 1956 Regia: Marcello Baldi (non accreditato)**■ T. lett.: *The Broken Idol*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 14'. Bn. Sonoro

Al vaglio dei Civici i fatti seguiti alla morte di Stalin segnano la netta contraddizione della dirigenza sovietica: caduto l'idolo Stalin, ne hanno prontamente infranto la memoria. Il XX Congresso del PCUS viene qui piegato a tesi per argomentare l'idea che il tradimento sia connaturato al comunismo, e che tutti gli elettori debbano stare in guardia dai compagni.

From the Civici's perspective Stalin's death is the sign of an obvious contradiction within Soviet leadership: as soon as Stalin fell, the memory of him was crushed. The XX Conference of the PCUS is manipulated here to make a case for the idea that Communism and betrayal go hand in hand, and that voters must be wary of one another.

**LA FINE DI BAFFONE Italia, ?**■ T. lett.: *The End of Stalin*; Prod.: Comitato Civico Nazionale ■ D.: 6'28". Col. Sonoro

Anche fiction di animazione per difendere la causa dei Comitati Civici contro l'incoerenza dei comunisti dopo la morte di Stalin. Un Togliatti animato e dotato d'ali tenta invano di sedare il litigio tra due ragazzini che discutono di baffone. Le sue spiegazioni si fanno confuse, e la testa di un famelico coccodrillo si sostituisce alla sua.

The Comitati Civici even created animated films to defend their cause from the inconsistency of Communism after Stalin's death. An animated and winged Togliatti tries in vain to calm an argument between two kids who are discussing Stalin. His explanations become confusing, and his head turns into that of a hungry crocodile.

**LUCE NELLA NOTTE** Italia, 1958■ T. lett.: *A Light in the Night*; Prod.: S.E.D.I.P. Comitato Civico Nazionale, Ispettorato Marche ■ D.: 21'. Bn. Sonoro

"L'Unità", organo ufficiale di stampa del PCI, ha censurato le accuse di Krusciov contro Stalin. Questo è quanto la Documentazione del Comitato Civico Nazionale denuncia "con ribrezzo e indignazione". Come un castello misterioso immerso nelle tenebre, la Russia sovietica aveva impedito di conoscere ciò che avvenisse oltre cortina. Allo stesso modo "L'Unità" e la dirigenza del PCI ha taciuto al popolo italiano la verità contenuta nel rapporto Krusciov.

"L'Unità", the PCI's official paper, censured Khrushchev's accusations about Stalin. The Comitato Civico Nazionale's Documentation Office reports this news "with disgust and indignation". Like a mysterious castle immersed in the shadows, Soviet Russia had prevented the world from knowing what went on behind the iron curtain. In the same way "L'Unità" and the PCI leadership had hidden the truths in the Khrushchev report from the Italian people.

**IL CIELO SI CHIUDE** Italia, 1959■ T. lett.: *The Sky Is Closing in*; Prod.: S.E.D.I.P. Comitato Civico Nazionale, Ispettorato Marche ■ D.: 24'16". Bn. Sonoro

L'immagine del fungo atomico introduce la questione del disarmo. Per sostenere la proposta americana dei "cieli aperti", i Civici mettono attorno a un tavolo un comiziante comunista e un capofamiglia piccolo proprietario terriero che appoggia Eisenhower. Essere liberi di sorvolare Russia, America e tutti i paesi e di fare fotografie, questa la vera soluzione, secondo il protagonista. Il monito questa volta è di guardarsi dagli attivisti comunisti, che parlano di pace e non vedono come il cielo si chiuda oltre cortina

The question of disarmament is raised by the image of the atomic mushroom. In support of the Americans' "open skies" proposal, the Civici put a Communist speaker and a small town landowner and Eisenhower-supporting family man at a table. The main character decides that the real solution is the freedom to watch over Russia, America and all countries and to take photographs. This time the warning is to be aware of active Communists, who talk peace and don't realize how closed the skies are beyond the iron curtain.



UNA CASA RITROVATA. LE PRODUZIONI CORONA  
A COMPANY REDISCOVERED. CORONA PRODUCTIONS



**UNA CASA RITROVATA. LE PRODUZIONI CORONA  
A COMPANY REDISCOVERED. CORONA PRODUCTIONS**


Un particolare ringraziamento a Pierluigi Raffaelli

**Cinegiornali, documentari, animazione (1948-1977)**

Due anni fa, la Cineteca di Bologna ha intrapreso un'ambiziosa e impegnativa opera di recupero e valorizzazione del fondo di pellicole prodotte dalla Società Corona Cinematografica, in accordo con il Gruppo Gagliardo, proprietario ed avente diritto. Si tratta di un fondo ragguardevole non solo per le dimensioni (circa 25.000 scatole, riferibili a circa 3.500 titoli), ma soprattutto perché ci fa ripercorrere un cinquantennio di vita non solo italiana attraverso immagini in larghissima parte inedite, dimenticate, puntualmente ignorate dai circuiti televisivi. E trattate con un certo sdegno da una vulgata che considera il documentario italiano di 300 metri, prodotto in buona misura grazie ai premi governativi un tempo in auge, come un appuntamento con la noia. Non è così.

La Società Corona Cinematografica è stata iscritta al Registro delle Imprese di Roma nel 1962. L'atto di liquidazione è del 1997. Negli anni, però, la società ha acquisito opere realizzate da altre case di produzione (come la Edelweiss, la Gamma, la Lumen Veritatis, la Iris Film...), anche precedentemente agli anni '60. All'interno del fondo, trovano quindi posto opere girate a partire dalla seconda metà degli anni '40. Molto schematicamente, si possono distinguere, all'interno delle produzioni Corona Cinematografica, tre categorie: cinegiornali, film documentari, film d'animazione. I tre programmi che presentiamo al festival rispecchiano questa suddivisione.

Claudia Giordani, Andrea Meneghelli, Giampaolo Parmigiani

Programma e note di Claudia Giordani, Andrea Meneghelli, Giampaolo Parmigiani  
Programme and notes by Claudia Giordani, Andrea Meneghelli, Giampaolo Parmigiani

A special thank-you to Pierluigi Raffaelli

**Newsreels, documentaries, animation films (1948-1977)**

Two years ago the Cineteca di Bologna undertook, in association with the Gruppo Gagliardo as owners and rights-holders, an ambitious and demanding project to conserve and evaluate the collection of films produced by the Società Corona Cinematografica. This collection is important not only for its size (some 25,000 cans, relating to 3,500 titles) but above all because it enables us to revisit half a century of life, not only Italian, through images for the most part never seen, forgotten, or instantly disregarded by the television circuits. And treated with a certain disdain by a canon which considered the one-reel Italian documentary, produced in large part through then-prevalent government subsidies, as an appointment with boredom. This is certainly not the case. Società Corona Cinematografica was first listed in the register of companies of Rome in 1962. The company was liquidated in 1997. During these years, however, the company acquired films made by other production houses (such as Edelweiss, Gamma, Lumen Veritatis, Iris Film...) even earlier than the 1960s. Thus in the archive we find films made starting in the second half of the 1940s.

Very schematically, we can distinguish three main categories in Corona's production: newsreels, documentary films, and animation films. The three programmes presented at the festival are individually dedicated to these subdivisions.

Claudia Giordani, Andrea Meneghelli, Giampaolo Parmigiani

**PROGRAMMA 1: I CINEGIORNALI / PROGRAMME 1: THE NEWSREEL**

Due sono le testate di cinegiornali prodotte dalla Corona Cinematografica, entrambe attive dal 1965 al 1996: "Panorama Cinematografico" (805 numeri) e "Cinemondo" (415 numeri). All'interno di ogni singolo cinegiornale troviamo in media quattro/cinque rubriche, dalle più serie alle più facete (cronaca, incontri, fiere, moda, esposizioni, sport, cinema, premiazioni, turismo, estero, curiosità...). Abbiamo scelto di puntare l'obiettivo su una singola annata, di quelle che hanno lasciato il segno (il 1968), e ripercorrerla pescando tra una cinquantina di servizi, da gennaio a dicembre. È uno spicchio di storia d'Italia (e di storia del mondo vista dal nostro stivale).

Two newsreel series were produced by Corona Cinematografica, both active from 1965 to 1996: "Panorama Cinematografico" (805 issues) and "Cinemondo" (415 issues). Each individual newsreel included on average four or five items, from the serious to the facetious (news, interviews, fairs, fashion, exhibitions, sport, cinema, tourism, foreign countries, oddities...). We have decided to focus on a single year out of those which have left their mark – 1968 – retracing it through 50 issues, from January to December. It is a slice of the Italy's history (and of the history of the world seen from our viewpoint).

**I CINEGIORNALI – SELEZIONE SESSANTOTTO / NEWREELS – 1968 SELECTION**

■ Beta SP D.: 50'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

Da Miss Italia al Vietnam, dalle contestazioni studentesche alle magie di Herrera, da Paolo VI alle spiagge affollate, dall'assassinio di Kennedy alle acconciature più alla moda, dall'Alfa Romeo al programma del Governo, da Praga al festival di Venezia.... Il 1968 rive attraverso una selezione di servizi apparsi sulle testate di cinegiornali "Panorama Cinematografico" e "Cinemondo".

From Miss Italy to Vietnam, from student demonstrations to the magics of Herrera, from Pope Paul VI to crowded summer beaches, from the assassination of Robert Kennedy to the latest hair-styles, from the Alfa Romeo to the government programme, from Prague to the Festival of Venice... 1968 lives again through a selection of items that appeared in issues of the newsreels "Panorama Cinematografico" and "Cinemondo".

**PROGRAMMA 2 - I FILM DOCUMENTARI / PROGRAMME 2 - DOCUMENTARY FILMS**

Per molti cineasti più o meno grandi, la Corona Cinematografica è stata una sorta di palestra dove imparare il mestiere o consolidare una competenza già affinata. E, in molti casi, dove mettere in gioco la propria creatività. Il panorama che ne emerge è vivacissimo, capace di farci intraprendere percorsi frastagliati lungo cinquant'anni di costume, luoghi geografici, storia, mentalità, lavoro, letteratura, persone famose e "normali", pittura... Ci siamo per l'occasione concentrati su alcuni esempi che interrogano il rapporto dell'uomo con il suo ambiente specifico: i cittadini di Napoli e il loro santo (*Il miracolo di San Gennaro*, gioiello dimenticato del giovane Emmer), i ragazzi di borgata con la passione per il motorino truccato (*Il ragazzo motore*, con testo inedito scritto e letto da Pasolini), i disperati che trovano casa in un deposito della nettezza urbana (*L'assurdo*), i montanari d'Abruzzo che cercano lavoro sotto il Pantheon (*L'ingaggio*), la Sardegna dei costumi atavici e dei sequestri di persona filtrata dall'occhio clinico ed ebbro di Giuseppe Ferrara (*A Orgosolo la terra ha tremato*).

For many greater or lesser cineastes, Corona Cinematografica provided a kind of gymnasium in which to acquire their craft or consolidate already honed competence. And in many cases to bring into play their own creativity. The panorama which emerges is very lively, making it possible to undertake an uneven path through 50 years of customs, geography, history, mentality, work, literature, famous and "ordinary" people, painters... For this occasion we have concentrated on a few examples which deal with man's relationship to his specific environment: the citizens of Naples and their saint (*Il miracolo di San Gennaro*, a forgotten jewel of the young Emmer), suburban boys with a passion for souped-up cars (*Il ragazzo motore* with an unpublished commentary written and read by Pasolini), the desperate people who make a home in an urban cleansing depot (*L'assurdo*), the mountain people of Abruzzo who seek work beneath the Pantheon (*L'ingaggio*), Sardinia's atavistic customs and kidnappings, filtered through the clinical, mad eye of Giuseppe Ferrara (*A Orgosolo la terra ha tremato*).

**IL MIRACOLO DI SAN GENNARO** Italia, 1948 Regia: Luciano Emmer, Enrico Gras

■ F.: Mario Craveri; Mo.: Vittorio Carpignano; Mu.: Roman Vlad; Prod.: Salvo D'Angelo ■ 35mm. L.: 227 m. D.: 8'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

**L'ASSURDO** Italia, 1966 Regia: Lino Del Frà

■ F.: Luciano Graffigna; Op.: Marcello Palmisano; Mo.: Luigi Guido Gonzo (Guido Gomas); Mu.: Sandro Brugnolini; Org.: Aldo Raparelli; Prod.: Maria Borio ■ 35mm. L.: 290 m. D.: 11' Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

**IL RAGAZZO MOTORE** Italia, 1967 Regia: Paola Faloja

■ F.: Mario Masini, Giancarlo Lari; Mu.: Alberico Vitalini; Org.: Aldo Raparelli; Commento: Pier Paolo Pasolini; Prod.: Corona Cinematografica ■ 35mm. L.: 315 m. D.: 11'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

**L'INGAGGIO** Italia, 1962 Regia: Maurizio Lucci

■ F.: Mario Sperani; Mo.: Milly Carmignani; Mu.: Fausto Ferri; Prod.: Corona Cinematografica ■ 35mm. L.: 285 m. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

**A ORGOSOLO LA TERRA HA TREMATO** Italia, 1971 Regia: Giuseppe Ferrara

■ F.: Luciano Graffigna; Mu.: Gruppo N.P.S., Alvin Curran; Prod.: Corona Cinematografica ■ 35mm. L.: 580 m. D.: 21' Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

**PROGRAMMA 3: I FILM D'ANIMAZIONE / PROGRAMME 3: ANIMATION FILMS**

Per la Corona Cinematografica hanno lavorato i più grandi artisti del cinema d'animazione italiano (Bruno Bozzetto, Gibba, Guido Gomas, Pino Zac, Manfredo Manfredi, Max Massimino Garnier...), sfruttando ogni tecnica a disposizione. Inoltre, spicca la serie "Le favole d'Europa" (trentanove titoli dal 1973 al 1978, ne proponiamo come esempio *Il grande lumacone*), un progetto di coproduzioni europee che vedeva l'adattamento di varie favole nazionali in collaborazione con i migliori animatori del continente.

Corona Cinematografica employed the greatest artists of Italian film animation (Bruno Bozzetto, Gibba, Guido Gomas, Pino Zac, Manfredo Manfredi, Max Massimino Garnier...), making use of every available technique. Particularly outstanding is the series *The Fables of Europe* (39 titles made between 1973 and 1978, of which we offer as an example *Il grande lumacone/The Great Slug*), a co-production project which saw the adaptation of various national fables in collaboration with the best animators of the Continent.

**IL MICROREGISTA** Italia, 1960 Regia: Bruno Bozzetto

■ Animazione: Sergio Chesani, Giancarlo Bessi; F.: Elio Gagliardo; Scgf.: Giancarlo Cereda; Mu.: Pier Emilio Bassi; Prod.: Corona Cinematografica ■ 35mm. L.: 312 m. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

**IL GRANDE LUMACONE** Italia/Belgio, 1976 Regia: Max Massimino Garnier, Michel Clarence

■ Sog.: Max Massimino Garnier, Michel Clarence; Animazione: Max Massimino Garnier, Guy Brondeel; F.: Franco Zambelli, Marco Lautal; Mo.: Stefano Ceccarelli, Marc Lobet; Mu.: Pietro Argento; Prod.: Corona Cinematografica, Cinevision (Bruxelles) ■ 35mm. L.: 310 m. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

**CENERENTOLA** Italia, 1966 Regia: Pino Zac

■ Sog.: dalla fiaba di Charles Perrault; Scen.: Pino Zac, Adolfo Cagnacci; Animazione: Giorgio Castrovillari; Mu.: Sandro Brugnolini; Int.: Giancarla Raiconi (Cenerentola); Prod.: Corona Cinematografica ■ 35mm. L.: 348 m. D.: 13'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

**L'APPUNTAMENTO** Italia, 1965 Regia: Francesco Guido (Gibba)

■ Sog. e Scen.: Gibba; F.: Elio Gagliardo; Scgf.: Gianni Giacumatos; Mu.: Sandro Brugnolini; Prod.: Corona Cinematografica ■ 35mm. L.: 265 m. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

**IMMAGINI** Italia, 1977 Regia: Manfredo Manfredi

■ F.: Franco Zambelli; Mu.: Edizione Studio Musicale Romano a cura di Aldo Raparelli; Prod.: Corona Cinematografica ■ 35mm. L.: 298 m. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna



## DOSSIER ERNST LUBITSCH

## Programma e note di / Programme and notes by Stefan Droessler

Nel 1920 Ernst Lubitsch era il regista di punta della casa di produzione tedesca UFA, per la quale era arrivato a girare fino a sei film all'anno. La sua megaproduzione *Madame Dubarry* (1919) era stato il primo film tedesco a essere distribuito con successo negli Stati Uniti, mentre il successivo *Anna Boleyn* (1920) era un progetto talmente prestigioso che il presidente tedesco Ebert si recò personalmente in visita sul set durante le riprese, come testimoniano i cinegiornali tedeschi dell'epoca. Ma il giorno successivo alla trionfale premiera di *Anna Boleyn*, nel dicembre 1920, i quotidiani di Berlino riportavano la notizia che Lubitsch aveva annullato il proprio contratto con la UFA. Poco dopo il regista, annunciando di aver fondato una propria casa di produzione, la Ernst Lubitsch Filmproduktion, con finanziamenti provenienti dall'America, dichiarò: "Ora posso permettermi produzioni più grandiose di quanto mai mi sia stato possibile in passato. Ma, nonostante i miei impegni con l'America, lo stile dei miei film rimarrà immutato. Continuerò a mantenere le tipiche qualità del nostro cinema, che a mio parere consistono nella forza di sceneggiature costruite in modo logico e attentamente sviluppate e nello stile di recitazione tedesco".

Prima di trasferirsi in America nel dicembre 1923, Lubitsch girò soltanto due film: *Das Weib des Pharao* (1922) e *Die Flamme* (1923). Non era mai successo che avesse realizzato così pochi film in un periodo così lungo. Di entrambi i titoli sopravvivono soltanto alcuni frammenti e dell'attività di Lubitsch in quel periodo si sa pochissimo. In vista del trasferimento a Hollywood, si dedicò allo studio dei metodi di produzione e di distribuzione del cinema americano e compì un primo viaggio in America nel dicembre 1921, in occasione del quale vide i film di Chaplin, Harold Lloyd, Griffith e Stroheim, così come i musical di Broadway, e per la prima volta effettuò riprese in studio utilizzando le nuove tecniche di illuminazione. Il quasi sconosciuto *Die Flamme* si rivela così un interessante documento della transizione di Lubitsch dalla sua produzione tedesca alle più sofisticate commedie sulla società americana. Il film era molto apprezzato dai pochi che l'avevano visto e Carl Theodor Dreyer lo include nell'elenco dei suoi dieci film preferiti.

Per ricostruire il periodo tra il 1922 e il 1923 nella vita e nella carriera di Lubitsch verranno utilizzate fotografie, documenti e scene dei film. Sono anche gli anni in cui la Famous Players-Lasky di Adolph Zukor e la Paramount invadono il mercato tedesco. Insieme a due distributori, Ben Blumenthal e Samuel Rachman, Zukor fondò la Europäische Film Allianz (EFA) che, imitando la struttura della UFA, riuscì a portarle via tutte le star proponendo loro contratti estremamente remunerativi. Quando infine, nell'autunno 1922, la EFA fallì, Lubitsch non ebbe altra scelta se non quella di accettare l'offerta di Mary Pickford, che gli aveva proposto di dirigere il suo prossimo film a Hollywood: la sua casa di produzione

In 1920 Ernst Lubitsch was the star director of Germany's UFA: he shot up to six films in a year, his super production *Madame Dubarry* (1919) was the first German film which was successfully sold to America, and his next lavish period piece *Anna Boleyn* (1920) was such a prestigious project that the German president Ebert paid a visit to the shooting which was filmed for the German newsreels. But the day after the glamorous premiere of *Anna Boleyn* in December 1920 the Berlin newspapers reported that Lubitsch has cancelled his contract with UFA. A little later he announced the founding of his own production company, the Ernst Lubitsch Filmproduktion, backed with American money: "Now I can do bigger production than ever before. But despite my contract with America my film style will not change. I will always keep the typical German qualities, which I see in the carefully developed and logically constructed screenplay and the German style of acting".

Before Lubitsch finally went to America in December 1923 he shot only two movies: *Das Weib des Pharao* (1922) and *Die Flamme* (1923) – never before had he made so few films in such a long period. Both films survive only as fragments, and very little is known about Lubitsch's activities in these years. It was his preparation for Hollywood: he learned about American film production methods and film promotion, he took a first trip to America in December 1921 and studied new films by Chaplin, Harold Lloyd, Griffith and Stroheim as well as Broadway musicals, and he filmed for the first time in a dark film studio using American lamps for new lightning effects. The little known *Die Flamme* turns out to be an interesting document of transition from Lubitsch's German films to his more sophisticated American society comedies. It was very well appreciated by the few people who had seen it: Carl Theodor Dreyer put it on the list of his 10 most favourite movies.

The lecture will use photos, documents and film clips to reconstruct the years of 1922 and 1923 in Lubitsch's life and career. It is also the story of Adolph Zukor's Famous Players-Lasky company and Paramount distribution invading the German market. Together with two dealers, Ben Blumenthal and Samuel Rachman, Zukor founded the company Europäische Film Allianz (EFA) which copied the structure of Germany's UFA and poached all the UFA stars by offering them extremely well-paid contracts. When EFA finally collapsed in autumn 1922, Lubitsch had no choice but to accept Mary Pickford's offer to shoot her next film in Hollywood: his own production company was penniless, his main star Pola Negri had already left for Hollywood, the end of inflation and the introduction of a new currency reduced the chances for the foreign sales of German films severely and led to problems in financing super productions. And Lubitsch was able to convince Pickford to start with one of

infatti era al verde e la sua più importante star Pola Negri era già partita per Hollywood. La fine dell'inflazione e l'introduzione di una nuova valuta avevano ridotto drasticamente le possibilità di vendita all'estero dei film tedeschi, rendendo quasi impossibile il finanziamento di superproduzioni. E Lubitsch riuscì a convincere Mary Pickford a iniziare con uno dei suoi progetti preferiti, al quale stava già lavorando da tempo: un adattamento di *Faust*. Stefan Droessler

his favourite projects that he had been working on for a while: an adaptation of *Faust*. Stefan Droessler

## REICHSPRÄSIDENT EBERT BESUCHT DIE DREHARBEITEN ZU ANNA BOLEYN Germania, 1920

■ T. left.: Il Presidente tedesco Ebert in visita sul set di *Anna Boleyn*; Int.: Friedrich Ebert, Ernst Lubitsch, Emil Jannings, Henny Porten ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmmuseum München

Esistono almeno due diversi cinegiornali tedeschi in cui si vede il presidente tedesco Ebert in visita sul set di *Anna Boleyn*. Il Filmmuseum München ne aveva restaurato uno negli anni '80, ma recentemente lo Swedish Film Institute ne ha scoperta nelle proprie collezioni un'altra copia nitrato contenente essenzialmente le stesse immagini, ma con didascalie diverse e alcune riprese in più. Questa è stata restaurata dal Filmmuseum München nel 2007.

At least two different German newsreels reported on German president Ebert visiting the shooting of *Anna Boleyn*. Filmmuseum München had restored a newsreel report in the 1980s, but recently the Swedish Film Institute discovered in its collection another nitrate, mainly with the same picture material but with different intertitles and additional shots. It was restored by Filmmuseum München in 2007.

## ALTE WIMO Austria 1922

■ Int.: Ernst Lubitsch, Helene Kraus ■ DigiBeta D.: 2'. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

In un servizio sul Wiener Molkerei vediamo una breve scena in cui compare Ernst Lubitsch accompagnato dalla futura moglie Helene Kraus. Le immagini sembrano risalire all'aprile 1922, quando Lubitsch si recò a Vienna per discutere dell'adattamento cinematografico di alcune opere teatrali austriache e ungheresi.

In a report about the Wiener Molkerei we see a short scene with Ernst Lubitsch accompanied by his future wife Helene Kraus. It seems to have taken place in April 1922 when Lubitsch visited Vienna to contract Austrian and Hungarian about adapting their stage plays to screen.

## DIE FLAMME (MONTMARTRE) Germania, 1922 Regia: Ernst Lubitsch

■ Sog.: da una pièce di Hans Müller; Scen.: Hanns Kräly; F.: Theodor Sparkuhl, Alfred Hansen; Scgf.: Ernst Stern, Ali Hubert; Int.: Pola Negri, Alfred Abel, Hermann Thimig, Hilde Wörner, Frida Richard (Madame Vasal), Jakob Tiedtke (Borell), Max Albert (giornalista), Ferdinand von Alten; Prod.: Ernst Lubitsch-Film GmbH per Europäische Film-Allianz GmbH; Pri. pro.: fine gennaio 1923 ■ DigiBeta. D.: 44'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Filmmuseum München

Dell'ultimo film tedesco diretto da Lubitsch sopravvive soltanto un rullo, nel quale assistiamo a una scena centrale difficilmente apprezzabile senza conoscere il contesto di cui essa faceva parte. Per anni il Filmmuseum München ha raccolto i documenti esistenti, le fotografie e i disegni relativi alla produzione del film al fine di ricostruirne la trama e nel tentativo di avvicinarsi a un'idea più precisa di quest'opera. Il film non ebbe quasi distribuzione a causa del fallimento finanziario della Europäische Film-Allianz nell'autunno 1922. Joachim Bärenz ha composto un accompagnamento musicale per pianoforte che ci guiderà nella ricostruzione del film, che per ora consiste soltanto in circa venti minuti di immagini.

Only one reel is known to survive of Lubitsch's last German film. The reel shows a central scene which can hardly be appreciated without knowing the context and subtexts. For years Filmmuseum München collected surviving documents, stills and drawings from the production design to reconstruct the story line so that one can get a real idea of Lubitsch's film which was hardly shown in cinemas due to the financial collapse of Europäische Film-Allianz in autumn 1922. Joachim Bärenz developed a piano sound track which leads through this reconstruction which currently consists of only about twenty minutes of moving pictures.

**SCREEN TESTS FOR FAUST** Stati Uniti 1923

■ Int.: Lew Cody, Francis McDonald, Lester Cuneo ■ 35mm. L.: c. 220 m. D.: 12' Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Library of Congress

Della collezione Mary Pickford fanno parte questi test in cui vediamo Lubitsch alla ricerca di un attore per il ruolo di Mefisto. Il regista aveva cercato invano di convincere Douglas Fairbanks a interpretare la parte, ma quest'ultimo "non era interessato al ruolo di un cattivo". Lubitsch stesso aveva interpretato la parte del diavolo in film delle origini quali *Hans Trutz Im Schlaraffenland* (t.l. Hans Trutz nel paese di cuccagna) e *Dr. Satanssohn* e alcuni attori che compaiono in questi test, presentano una certa somiglianza con il regista.

In the Mary Pickford collection these test shots survived and show Lubitsch's search for an actor for the role of Mephisto. He had tried in vain to convince Douglas Fairbanks to play the part, but Fairbanks "was not interested in playing a bad character". Lubitsch himself had played the devil in early silent films like *Has Trutz im Schlaraffenland* und *Dr. Satanssohn*. Some actors of the screen tests show some similarity to Lubitsch.

**DOSSIER LIONEL ROGOSIN**

Programma a cura di / Programme by Michael Rogosin

**AN AMERICAN IN SOPHIATOWN** Sudafrica, 2007 Regia: Lloyd Ross

■ Mo.: Jeff Gardner; Int.: Isabel Balseiro, Myrtle Berman, Emil Knebel, Ntongela Masilela, Lorenza Mazzetti, Jonas Mekas, Lewis Nkosis, Elinor Hart Rogosin, Lionel Rogosin; Prod.: Michael Rogosin per Rogosin Heritage Production; Co-prod.: Daniel Rogosin, David Andriole, Michael Cain ■ Beta SP. D. 55'. Versione inglese / English version ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Michael Rogosin

Numerosi documentari rievocano la realizzazione di un'opera o l'evoluzione di un cineasta, ma per quanto riguarda l'originalità e l'interesse politico pochi possono eguagliare o paragonarsi a *An American in Sophiatown*. Inframezzato da brani del film originale *Come Back Africa*, l'ultimo film di Lionel Rogosin, aiutato da coloro che parteciparono alla realizzazione del film, racconta la storia di come egli fosse penetrato nella chiusa comunità di Sophiatown, Johannesburg, durante il ferreo dominio del regime dell'apartheid. Sviluppa a tratti una sorta di thriller politico, racconta di come beffò il regime inducendolo a credere che stesse girando un disarmato documentario turistico mentre ne emerge una delle più vivide descrizioni e denunce delle esistenze vissute sotto l'oppressione di una polizia statale. Lewis Nkosis

Notizie sul film e sull'attività della Rogosin Heritage si trovano in [www.lionelrogosin.com](http://www.lionelrogosin.com)

Many film documentaries record the emergence of a work or the evolution of a filmmaker, but in terms of surprise and gripping political interest few can equal or resemble *An American in Sophiatown*. Interspersed with clips from the original film *Come Back Africa*, the late Lionel Rogosin, aided by those who participated in the making of the film, tells the story of how he penetrated the sealed township of Sophiatown, Johannesburg during the iron rule of the apartheid regime. In what sometimes develops like a political thriller, he tells how he fooled the regime into believing he was shooting a harmless travelogue only to emerge with one of the most damning portrayals of living under the oppression of a police state. Lewis Nkosis

You can find notices about the film and activities of Rogosin Heritage at [www.lionelrogosin.com](http://www.lionelrogosin.com)

**DOSSIER ROBERTO ROSSELLINI**

Programma a cura di / Programme by Jacques Grandclaude

**Da un'utopia all'altra**

Nel 1977, il Centre Pompidou, come un piroscafo in mezzo ai tetti di Parigi, apre le sue porte. Oggetto di numerose controversie anche prima della sua inaugurazione, questo centro culturale di un genere nuovo, affronta la sfida della pluridisciplinarietà e della più grande accessibilità al pubblico. Museo, cinema,

**From one utopia to another**

In 1977 the Pompidou Centre, like an ocean liner in the middle of Paris, opened its doors. The subject of numerous controversies, even before its opening, this cultural centre was of a quite new kind, gambling on multi-disciplines and the greatest possible accessibility to the public. Museum, cinemas, exhibitions,



mostre, spettacoli dal vivo, biblioteca dall'accesso libero sono proposti a tutti fino alle ore 22. Per accompagnare la nascita di questo gigante e farlo conoscere al mondo, il Ministero degli Affari Esteri, su impulso di Patrick Imhaus, responsabile del servizio culturale, decide di mobilitare il massimo dei mezzi e di fare appello ad un grande regista. Il nome di Roberto Rossellini s'impone presto come quello dell'autore che avrà la visione più obiettiva e potrà catalizzare il più grande interesse del pubblico. L'autore di *Roma città aperta*, in effetti, ha consacrato la seconda parte della sua vita a realizzare film per la televisione, che ritiene il vettore privilegiato della conoscenza. Sulle prime reticenze, il cineasta finisce per accettare la proposta, a condizione di scegliere il produttore. È solo dopo aver incontrato Jacques Grandclaude, fondatore e animatore di una "Communauté de cinéma pluridisciplinaire" (Création 9 Information), che accettò di lanciarsi in questa avventura. Volendo girare il film in 35 mm, il cineasta coinvolse questa società di produzione nel finanziamento del film. Beninteso, fu data carta bianca a Rossellini per accostarsi al soggetto come voleva. Durante le riprese, il cineasta si sentì sempre più coinvolto dal Centre. Sulle prime perplessità di fronte ad un progetto così innovativo, a poco a poco vi aderì. Forte e bello, il suo film, l'ultimo che abbia realizzato, può apparire come la quintessenza della sua scrittura. Non ha nessun commento. Testimonia soltanto la realtà sonora del luogo. In particolare, sarà trasmesso da TF1 e dalla RAI sulla scia dell'inaugurazione. Da allora, non è praticamente mai più stato proiettato. Come il film di un etnologo, costituito da lunghi travelling e zoom nella luce di Nestor Almendros, il direttore della fotografia della Nouvelle Vague, farà entrare il Centre Pompidou nella storia del cinema. Altri cineasti, in seguito, filmeranno il Centre, come Frédéric Rossif, Benoît Jacquot o Alain Fleischer. "Il Beaubourg è un fenomeno importante", dichiarò Roberto Rossellini a "Ecran 77". "Ho osservato il fenomeno. (...) Non ho utilizzato nel film né musica né narratore. Ho voluto *mostrare* il Beaubourg. Ho nascosto dozzine di microfoni e ho raccolto tutte le voci del pubblico che corre in massa al Beaubourg". Questo film non sarebbe esistito senza la determinazione di alcune persone, in particolare Yvette Mallet del Quai d'Orsay, all'origine dell'incontro con Roberto Rossellini. Cosciente dell'importanza storica del momento, Jacques Grandclaude chiese a Rossellini di poterlo filmare passo dopo passo, inquadratura dopo inquadratura, durante l'intera realizzazione del film. Convinto da questo approccio che, sorridendo, definì "da entomologo", lui, che non aveva mai accettato che lo si filmasse in questo modo, divenne l'attore principale di una "lezione di cinema".

Da questa complicità, da questa amicizia, nacquero dieci ore di immagini in 16 mm/colore, e più di duemilacinquecento diapositive, concepite e dirette da Jacques Grandclaude, girate dalle équipes della "Communauté". Non sono mai state montate né diffuse.

Vi si aggiungono anche le immagini riprese durante il convegno «L'engagement social et économique du cinéma» che Rossellini, presidente della giuria del Festival di Cannes 1977, aveva orga-

live shows, a free access book library were offered to all until 22.00 hours. To accompany the birth of this giant, and to make it known to the world, the Ministry of Foreign Affairs, under the incentive of Patrick Imhaus, head of the cultural service, decided to aim as high as possible and to call upon a great film director. Very soon Roberto Rossellini appeared as the one who would have the vision and could catalyse the largest audience. The author of *Rome, Open City*, in fact, had dedicated the latter part of his life to making films for television, in his eyes a privileged medium for the transmission of knowledge.

At first cautious, the film-maker finally accepted the commission on condition that he could choose the producer. Only after meeting Jacques Grandclaude, founder and organiser of a "Communauté de cinéma pluridisciplinaire" (Création 9 Information), did he agree to launch himself into this adventure. Wanting to make the film in 35mm, Rossellini involved this production organisation in the financing of the film. Naturally Rossellini was given *carte blanche* to approach the subject as he pleased. During the shooting, he felt himself more and more involved in the Centre. At first perplexed by such an innovative project, he slowly became attached to it.

Powerful and beautiful, his film, which was to prove his last, might appear the quintessence of his work. It has no commentary. It simply bears witness to the aural reality of the place. It was, notably, broadcast by TF1 and by RAI in the wake of the inauguration. Since then it has practically never been shown. In the manner of an ethnographic film, made up of long, zooming travelling shots lit by Nestor Almendros, the Nouvelle Vague cinematographer, it gives the Centre Pompidou a place in the history of cinema. Other directors filmed the Centre Pompidou - Frédéric Rossif, Benoît Jacquot, Alain Fleischer. "Beaubourg is an important phenomenon", Roberto Rossellini declared in "Ecran 77". "I looked at the phenomenon. (...) In the film I have used neither music nor narration. I wanted to *show* Beaubourg. I hid dozens of microphones and I have collected all the voices of the public which crowds to Beaubourg". This film would not have seen the light of day without the determination of certain people, notably Yvette Mallet of the Musée d'Orsay, who was present at the original meeting with Roberto Rossellini.

Conscious of the historic importance of the moment, Jacques Grandclaude proposed to Rossellini that he should be filmed, step by step, shot by shot, throughout the making of the film. Persuaded of this approach, which he smilingly styled "entomological," a man who had never agreed to be filmed in this manner became the principal actor in a "lesson in cinema".

Out of this complicity, this friendship, was born 10 hours of images in 16mm and colour, and more than 2500 diapositives, initiated and directed by Jacques Grandclaude, and shot by the units of the *communauté*. They have never been edited or shown. In addition there are shots taken during the colloquium, "The social and economic engagement of the cinema", which Rossellini, president of the Jury at the Cannes Festival of 1977, organised and led as a fringe event of the festival. Exemplary testimonies of

nizzato e animato ai margini di questa manifestazione. Testimonianze esemplari del suo discorso, delle sue battaglie, sono le sue ultime parole. Ci lasciò il 3 giugno 1977.

his speech, of his battles, these are his last words. He died on 3 June 1977.

### **LE CENTRE GEORGES POMPIDOU** Francia, 1977 Regia: Roberto Rossellini

■ F.: Nestor Almendros, Emmanuel Machuel; Mo.: Véritable Silve, Colette Le Tallec, Dominique Taysse; Su.: Michel Brethez; Prod.: Jacques Grandclaude/la Communauté de Cinéma, con la partecipazione del Ministère des affaires étrangères per ADPF / Création 9 Information-Film Jacques Grandclaude ■ 35mm. D.: 57'. Versione francese / French version ■ Da: Jacques Grandclaude e Centre Pompidou

(...) La singolarità del film *Le Centre Georges Pompidou* è che si tratta di un film senza attori. Funziona dunque come un rivelatore e una lente di Rossellini alle prese unicamente con la dimensione della concezione e realizzazione delle inquadrature. Immagino che in un set con attori, si vedrebbe in maniera meno distinta tutto ciò che concerne la relazione coi tecnici, le decisioni di movimenti di macchina, di velocità dei travelling, delle inquadrature, etc. Si assiste qui, in modo quasi sperimentale, ad un processo di creazione perfettamente leggibile in tutte le sue fasi. Si vede Rossellini assumere in tempo reale tutte le decisioni, operare tutte le scelte, condividerle con i suoi tecnici, modificarle tra le riprese. In breve, si vedono con una chiarezza rara, non le forme esteriori del lavoro, ma il gesto di creazione stesso in tutte le sue fasi, tutte le sue componenti. Non conosco un film più pedagogico su ciò che significa pensare e realizzare una sequenza.

Per la prima volta, ho capito in modo concreto come il cineasta si servisse del suo famoso dispositivo [il pancinor ndc] per manovrare egli stesso lo zoom durante la ripresa.

Non, come si potrebbe pensare alla cieca, perché all'epoca non esisteva, nessun controllo video della sequenza che si stava girando. Ma in modo molto preciso grazie alla sua perfetta conoscenza degli obiettivi e della loro resa. In queste rushes lo si vede individuare con precisione, per ogni posizione della mdp, durante le prove di un movimento di macchina, la focale corrispondente all'inquadratura che vuole ottenere in quel momento nella sequenza. Quando la ripresa comincia, lo si vede manovrare il suo comando dello zoom, non alla cieca ma con dei riferimenti precisi iscritti con la matita sul quadro della sua manopola: sa esattamente quello che vede il cameraman quando è a 30, a 50, o a 80 mm. Scopriamo un cineasta all'opposto della sua leggenda di disinvoltura tecnica, un regista che conosce e domina perfettamente tutti gli elementi della tecnica di realizzazione di un film. Un grande tecnico e un uomo di squadra, abile a far passare con dolcezza, e senza manifestazione esteriore d'autorità, le sue decisioni artistiche a tutti i membri della sua équipe.

Alain Bergala, 17 maggio 2007

(...) The singularity of *Le Centre Georges Pompidou* is the fact that it is a film without actors. Thus it serves as a revealer and as a magnifying glass, showing us Rossellini at work solely on the conception and creation of the shots. I imagine that on a set with actors everything pertaining to the relationship with technicians, the movement of the camera, the speed of travelling, the shots, etc. would be much less obvious. Here we see, in an almost experimental manner, a creative process perfectly legible in all of its phases. We see Rossellini make all of his decisions in real time, carry out his choices, share them with his technicians, change them during filming. In short, we see with rare clarity not the exterior forms, but the act of creation in all of its steps, all of its components. I can't think of a more pedagogical film on what thinking of and creating a sequence entails.

For the first time I understood in a concrete manner how a cineaste himself uses his famous camera (pancinor) to zoom during filming.

Not blindly, as one would think considering that at the time no video control of the sequence being filmed existed. Rather, with great precision thanks to his perfect understanding of the lenses and of their effects. In these rushes we seem him select with great precision, for each of the camera's positions during a trial run of camera movements, the focal length corresponding to the shot that he wants to obtain in that moment in the sequence. When the filming begins we can view his command of the zoom, not moved randomly but following precise references written in pencil on the zoom: he knows exactly what the cameraman is seeing at 30, 50, 80 mm. We discover a filmmaker completely at odds with the legends about his technical nonchalance, a director who knows and dominates all of the technical aspects of the creation of a film perfectly. A great technician and a great team player, capable of getting across his artistic decisions to all of the members of his équipe gently and with no external displays of authority(...)

Alain Bergala, 17 maggio 2007

### **ROSSELLINI 77 (TOURNAGE ET COLLOQUE DU FESTIVAL DE CANNES)**

Francia, 1977 Regia: Jacques Grandclaude e la Communauté de Cinéma

■ Int.: Roberto Rossellini; Prod.: Jacques Grandclaude e la Communauté de Cinéma ■ Beta D.: 60' e 20' D.: 80'. Versione francese / French version ■ Da: Jacques Grandclaude

IL CINEMA PIÙ GRANDE DELLA VITA (QUARTA PARTE)  
CINEMA LARGER THAN LIFE (PART 4)



**IL CINEMA PIÙ GRANDE DELLA VITA (QUARTA PARTE)**  
**CINEMA LARGER THAN LIFE (PART 4)**

 Programma a cura di Peter von Bagh e Guy Borlée  
 Programme by Peter von Bagh e Guy Borlée

**VIOLENT SATURDAY** Stati Uniti, 1955 Regia: Richard Fleischer

■ **T. it.:** Sabato tragico; **Scen.:** Sydney Boehm dal racconto di William L. Heath; **F.:** Charles G. Clarke; **Mo.:** Louis Loeffler; **Scgf.:** George W. Davis, Lyle Wheeler; **Cost.:** Kay Nelson; **Mu.:** Hugo Friedhofer, Lionel Newman (direttore); **Int.:** Victor Mature (Shelley Martin), Richard Egan (Boyd Fairchild), Stephen McNally (Harper), Virginia Leith (Linda Sherman), Tommy Noonan (Harry Reeves), Lee Marvin (Dill), Margaret Hayes (Emily Fairchild), J. Carroll Naish (Chapman), Sylvia Sidney (Elsie Braden), Ernest Borgnine (Stadt), Dorothy Patrick (Helen Martin), Billy Chapin (Steve Martin), Brad Dexter (Gil Clayton); **Prod.:** Buddy Adler per 20<sup>th</sup> Century Fox; **Pri. pro.:** aprile 1955 ■ **35mm. L.:** 2452 m. **D.:** 90'. **Col.** Versione inglese con sottotitoli francesi e tedeschi / English version with French and German subtitles ■ **Da:** Cinémathèque Suisse per concessione di Hollywood Classics

Il clima di una piccola cittadina è spesso evocato dal cinema americano con sentimento. Durante gli anni '40, gli spettacoli di William Saroyan e Thornton Wilder e *Piccola Città* precedettero il decennio de *I Peccatori di Peyton*. *Violent Saturday* mostra attraverso un prisma la rabbia crudele che si nasconde dietro una piccola cittadina. Le storie di personaggi apparentemente senza problemi affondano nel fallimento della loro vita sociale; appena sotto la facciata rassicurante, allignano l'alcolismo, il voyeurismo e l'adulterio, insieme ai crimini nascosti, che sono quasi più perniciosi di quelli che avvengono alla luce del giorno. Dietro la facciata, si nasconde un'asettica e spietata impersonalità, la Murder Inc., che si basa sull'anonimato del sicario. Allo stesso tempo, questa fredda impersonalità è l'altra faccia dell'America di Eisenhower. L'erompere della violenza mette in luce i rapporti interpersonali, svela l'oppressione e l'ingiustizia della vita nascosta dietro il perbenismo e descrive a fondo uno spaccato della società. La violenza cresce fino ad arrivare quasi ad un olocausto – imprevedibile, calato nella fredda impersonalità dei contratti dei killer a pagamento del genere Murder Inc. Nella luce intensa del giorno, succede ciò che prima si intravedeva solo nell'oscurità, un paesaggio allegorico dove tutto si confonde, tipico dei film noir. È una violenza dalla quale non si può fuggire. Il CinemaScope rese vividi i rapporti oggettivati delle persone e della società. La violenza si diffuse sul grande schermo, aumentò le sue forme non senza derive nell'assurdo, e venne ad esprimere in modo sincero qualcosa di essenziale e decisamente triste della condizione umana.

Peter von Bagh

American cinema often gives a sentimental view of small town life. During the '40s William Saroyan, Thornton Wilder and *Our Town* preceded the years of *Peyton Place*.

*Violent Saturday* shows the cruel anger hidden behind every small town through a prism. The lives of seemingly problem-free characters are actually a part of the failed collective social life; just below the cosy, reassuring surface lie alcoholism, voyeurism and adultery, along with hidden crimes, which are almost more stifling than those professional jobs that take place in plain sight. Just below the respectable surface lies a cold-blooded impersonality, the Murder Inc., which was founded on the anonymity of contract killers. At the same time this icy impersonality is the flip side of Eisenhower's America. *Violent Saturday* sheds a new light on interpersonal relationships, reveals the oppression and injustice of the life hidden behind the facade of respectability, and describes a deep split in society. The violence increases almost to the point of a holocaust. It becomes unpredictable, the epitome of that cold-blooded impersonality seen in the contract killers of the Murder Inc. genre. What previously had gone on only in the shadows of night, in an allegoric setting typical of film noir, now takes place in daylight. This violence cannot be escaped. CinemaScope highlighted the objectified relationships of people and of society. Violence spread to the big screen, expanded in genre into sometimes absurd forms, and expressed in a sincere manner something essential and decidedly sad about the human condition.

Peter von Bagh

**THE INVASION OF THE BODY SNATCHERS** Stati Uniti, 1956 Regia: Don Siegel

■ **T. it.:** L'invasione degli ultracorpi; **Sog.:** da una storia di Jack Finney; **Scen.:** Daniel Mainwaring, Richard Collins; **F.:** Ellsworth Fredericks; **Mo.:** Robert S. Eisen; **Scgf.:** Ted Haworth, Joseph Kish; **Eff. spec.:** Milton Rice; **Mu.:** Carmen Dragon; **Su.:** Ralph Butler, Del Harris, Jerry Irvin; **Int.:** Kevin McCarthy (dr. Miles J. Bennell), Dana Wynter (Becky Driscoll), Larry Gates (dr. Dan "Danny" Kauffman), King Donovan (Jack Belicec), Carolyn Jones (Theodora "Teddy" Belicec), Jean Willes (Sally Withers), Ralph Dumke (il capo della polizia Nick Grivett), Virginia Christine (Wilma Lentz), Tom Fadden (zio Ira Lentz), Kenneth Patterson (Stanley Driscoll), Guy Way (ufficiale Sam Janzek), Eileen Stevens (Anne Grimaldi), Beatrice Maude (nonna Driscoll), Jean Andren (Eleda Lentz), Bobby Clark (Jimmy Grimaldi), Everett Glass (dr. Ed Pursey), Dabbs Greer (Mac Lomax); **Prod.:** Walter Wanger per Allied Artists; **Pri. pro.:** 5 febbraio 1956 ■ **35mm. D.:** 80'. **Bn.** Versione inglese / English version ■ **Da:** BFI National Archive

“Uno dei più bei soggetti che si possano immaginare: non soltanto l'uomo scompare ma è un altro se stesso che prende il suo posto. Come è giusto, la regia (Don Siegel), molto onesta, e

“This is one of the best subjects imaginable: not only does the man disappear, but another version of him takes his place. Don Siegel directs the film well and with talent, yet understandably

anche di talento, rimane molto al di sotto di tutto quello che l'idea (Daniel Mainwaring) annuncia e implica (alcuni anni prima di Ionesco!). È come se fosse difficile parlare in modo adeguato di ciò che non è ancora accaduto (come la fine del mondo), il che non sorprende. Ciò che è più sorprendente, è che i film di fantascienza siano proprio quelli dove il senso dell'insolito è meno appariscente, l'idea dell'Altro appare ad un livello domestico e quotidiano. (...) Quanto al film di Don Siegel, è innanzitutto un quadro notevole della vita quotidiana in una piccola città americana (Santa Mira). Sono perfettamente riuscite le prime sequenze dove il mistero non fa che annunciarsi tra atti di routine e conversazioni. A misura che il mistero si precisa e perde, così, il proprio mistero, il film perde peso e bisogna confessare che i bacelli giganti non spaventano proprio per nulla. Al contrario. Ma questa disinvoltura di Siegel nel dipingere la "cerchia di famiglia" non è priva di significato. Per rendere un evento sorprendente ancora più sorprendente, è buona regola fissare la propria attenzione su un ambiente chiuso – diciamo familiare – dove la minima deroga alle abitudini assume delle proporzioni (delle sproporzioni) inquietanti. Così la fine del mondo è sempre ciò che succede ad una famiglia, l'intimità, la condizione di ciò che viola ogni intimità. Girando *The Birds*, Hitchcock non perde mai di vista questa legge semplice (che volge a proprio vantaggio, facendo di questa intimità una possibile causa del cataclisma). C'è una distanza precisa tra il capolavoro assoluto di Hitchcock e il buon film di Siegel. Da Santa Mira a Santa Bodega". Serge Daney, *L'invasion des profanateurs de sépultures*, "Cahiers du Cinéma", Paris, n. 197, gennaio 1968

the direction is quite subtle compared to what Daniel Mainwaring's idea announces and implies (and this was a few years before Ionesco!). It's as if, not surprisingly, ably discussing what has yet to happen (like the end of the world) is difficult. What is surprising is that science fiction films are in fact those in which a sense of the unusual is less conspicuous – the idea of the Other is seen as something domestic and ordinary. (...) Don Siegel's film is, first and foremost, a noteworthy picture of everyday life in an American small town (Santa Mira). The first sequences, in which the mystery is constantly implied through daily routines and mundane conversations, are perfectly executed. As the mystery is revealed and loses its mysteriousness, the film becomes less interesting, and I must confess that the giant pods are not frightening at all – on the contrary. Yet Siegel's nonchalance in portraying the "family circle" is not without significance. A good rule for making a surprising event even more surprising is to focus one's attention on a closed environment-in this case a family environment-in which the slightest change in routine takes on unnerving (and disproportionate) proportions. Thus the end of the world is always what happens to a family, to intimacy, the condition of anything that violates all intimacy. When filming *The Birds*, Hitchcock never lost sight of this simple rule (which works to its own advantage by making intimacy a possible cause for catastrophe). There is a precise distance between Hitchcock's masterpiece and Siegel's film. From Santa Mira to Santa Bodega".

Serge Daney, *L'invasion des profanateurs de sépultures*, "Cahiers du Cinéma", Paris, n. 197, January 1968

## TEA AND SYMPATHY

Stati Uniti, 1956 Regia: Vincente Minnelli

■ T. it.: *Té e simpatia*; Sog.: basato sull'opera omonima di Robert Anderson; Scen.: Robert Anderson; F.: John Alton; Mo.: Ferris Webster; Scgf.: William A. Horning, Edward Carfagno, Edwin B. Willis, Keogh Gleason; Cost.: Helen Rose; Mu.: Adolph Deutsch; Su.: Wesley C. Miller; Int.: Deborah Kerr (Laura Reynolds), John Kerr (Tom Robinson Lee), Leif Erickson (Bill Reynolds), Edward Andrews (Herb Lee), Darryl Hickman (Al Thompson), Norma Crane (Ellie Martin), Dean Jones (Ollie), Jacqueline de Wit (Lilly Sears), Tom Laughlin (Ralph), Ralph Votrian (Steve), Steven Terrell (Phil), Kip King (Ted), Jimmy Hayes (Henry), Richard Tyler (Roger), Don Burnett (Vic); Prod.: Pandro S. Berman per Metro Goldwyn Mayer; Pri. pro.: 27 settembre 1956 ■ 35mm. D.: 122'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per concessione di Hollywood Classics

"Il soggetto poteva (...) apparire audace per l'epoca perché si abbordava, anche se da lontano e "allo stato latente", l'omosessualità. Il Breen Office pretese d'altronde che, nel film, fossero aggiunti un prologo e un epilogo nei quali la donna adultera doveva riconoscere di avere subito le conseguenze del suo atto. Oggi, il "messaggio" della pièce (e del film), per quanto generoso sia (...), appare presentato in modo schematico, e i dialoghi di Anderson non sono particolarmente brillanti. Ma se il risvolto polemico è invecchiato (Minnelli attaccava il conformismo di gruppo con più sottigliezza e virulenza in *Van Gogh*), l'aspetto melodrammatico conserva una forza sicura, e Minnelli, una volta di più, si impadronisce dell'opera per trattarvi uno dei suoi temi favoriti. *Tea and Sympathy* mostra la lotta di due universi apparentemente inconciliabili. Da un lato, il mondo "virile" del collegio, studenti e professori, fraterne e complici nello sforzo fisico e la difesa di virtù esclusivamente maschili. Dall'altro,

The subject matter could (...) seem audacious for the time period because it approached (without getting too close and in "its latent state") homosexuality. The Breen Office, however, demanded a prologue and an epilogue, in which the adulterous woman admitted to having suffered the consequences of her act, to be added. In watching it today the "message" of the play (and of the film), no matter how generous it may be (...), appears presented rather schematically, and Anderson's dialogues are not particularly brilliant. Yet even if the controversial implications are dated (Minnelli attacked group conformity with much more subtlety and virulence with *Van Gogh*), its melodramatic aspects are a sure force and once again Minnelli uses the film to focus on one of his favourite subjects. *Tea and Sympathy* shows the war between two seemingly irreconcilable worlds. On one hand the manly world of the college-preparatory school, where students and professors are united and brotherly in their physical exertion and in the defence

il mondo femminile, mogli dei professori in questione, unite nella pratica dell'uncinetto, nel circolo dei pettegolezzi e nelle faccende domestiche. Ma, di fatto, questi due universi appartengono allo stesso mondo sociale, dove l'apparenza è primordiale. Bisogna *mostrare* la propria forza fisica, come bisogna *mostrare* che si è una buona padrona di casa. Preoccupati dell'esterno, gli abitanti di questi due universi non hanno più niente da dirsi di profondo, sincero e *interiore*. Questi due universi, in effetti, ne formano uno solo".

François Guérif, *Vincente Minnelli*, Edilig, Paris, 1984

of exclusively masculine virtues. On the other hand the feminine world: the wives of the said professors, united in their crocheting, their gossip and their domestic duties. But really both of these worlds are a part of the same social class, in which *appearance* is everything: the most important thing is *demonstrating* one's physical strength, *showing* one's domestic capacities. The inhabitants of these two worlds are so preoccupied with the exterior that they have nothing more profound, sincere or *interior* to say to one another. The two worlds, in fact, are actual one and the same".

François Guérif, *Vincente Minnelli*, Edilig, Paris, 1984

## BHOWANI JUNCTION Stati Uniti-Gran Bretagna, 1956 Regia: George Cukor

■ T. it.: *Sangue misto*; Sog.: da un romanzo di John Masters; Scen.: Sonya Levien, Ivan Moffat; F.: Freddie A. Young; Mo.: George Boemler, Frank Clarke; Scgf.: John Howell; Cost.: Elizabeth Haffenden; Mu.: Miklós Rózsa; Int.: Ava Gardner (Victoria Jones), Stewart Granger (col. Rodney Savage), Bill Travers (Patrick Taylor), Abraham Sofaer (Surabhai), Francis Matthews (Ranjit Kasel), Marne Maitland (Govindaswami), Peter Illing (Ghanshyam - Davay), Edward Chapman (Thomas Jones), Lionel Jeffries (tenente Graham McDaniel); Prod.: Pandro S. Berman per Metro-Goldwyn-Mayer; Pri. pro.: 1 maggio 1956 ■ 35mm. L. 2999 m. D.: 110'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse per concessione di Hollywood Classics

L'India a Hollywood significava un grandioso CinemaScope, epiche e colorite scene di massa e naturalmente star (Ava Gardner in gran forma, in una delle sue interpretazioni più piacevoli e affascinanti). Si tratta certamente di un prodotto imperfetto e gravemente penalizzato dalla produzione, ma è comunque un film che amiamo profondamente. Benché privo del privilegio del *final cut*, si tratta di un vero e proprio film d'autore per George Cukor, una sorta di credo nei valori della tolleranza e della comprensione umana ed espressione di una grande imparzialità (che fa pensare ai principi di Jean Renoir), in un contesto di conflitti sociali e individuali.

È un film sull'India alla vigilia della propria indipendenza, in un periodo in cui violenza, ribellione e insurrezione armata erano dietro l'angolo; ma è anche una splendida storia d'amore, senza alcuna frattura innaturale tra i vari elementi. Sogni ed emozioni fanno parte di un grande affresco in cui non si ha mai la sensazione di trovarsi davanti a qualcosa di artificialmente costruito e sovrapposto. Le sequenze epiche possiedono lo stesso ardore di quelle intime e passionali, nella piena consapevolezza delle qualità apportate al film da attori particolarmente carismatici. Ava Gardner aveva già interpretato ruoli di meticcina, in particolare quello di Julie nella versione di *Show Boat* di George Sidney (1951). Anche in questo caso la sua identità di star, spesso enfatizzata dalla presenza di veli, da un aspetto familiare e nello stesso tempo misterioso, dall'unione di elementi americani ed esotici – come nella famosa immagine del *pure animal* – dà vita a un'affascinante commistione. Di Stewart Granger presentiamo quest'anno anche un altro film, *The Man in Grey*, che ne segna i debutti. Qui ci troviamo invece in uno dei momenti culminanti della carriera dell'attore, tra i quali ricordiamo anche *Scaramouche* (1952) e *Moonfleet* (1955). Peter von Bagh

India-in-Hollywood signified grandiose CinemaScope, vivid, epic scenes with masses of actors, the spectrum of colors on human faces, and of course stardom – Ava Gardner in her most attractive, captivating performance. This is without doubt a flawed film, messed up badly in production – and yet it is a film I love profoundly. Even without the privilege of having the "final cut", it became a true auteur film for George Cukor, a kind of credo for his tolerant understanding of humans, and an emanation of his beautiful impartiality (reminescent of the principles of Jean Renoir), in the midst of both social and individual conflict.

It's a film about India on the eve of independence, with violence, revolution and armed insurrection around every corner, and it is also a great tale of love, without any artificial division between these elements. Emotions and dreams are part of a large fresco, not something that has been implanted artificially. The epic sequences burn with the same flame as scenes of intimacy, passionate in the range and profound comprehension that charismatic actors can bring to a film. Ava Gardner had played the role of a half-breed before, notably as Julie in George Sidney's version of *Show Boat* (1951). Here too her star identity, often enhanced with veils that bring an everyday touch along with mystery, combining American and exotic elements – was condensed into her famous image as "pure animal", spellbinding. It's the second Stewart Granger film at the festival. *The Man in Grey* signified the beginning of his career, and here we have one of its crowning moments along with *Scaramouche* and *Moonfleet*.

Peter von Bagh

**CHINA GATE** Stati Uniti, 1957 Regia: Sam Fuller

■ T. it.: La porta della Cina; Scen.: Samuel Fuller; F.: Joseph Biroc; Mo.: Gene Fowler Jr., Dean Harrison; Scgf.: John B. Mansbridge; Mu.: Max Steiner, Victor Young; Int.: Gene Barry (Brock), Angie Dickinson (Lucky Legs), Nat 'King' Cole (Goldie), Paul Dubov (Caumont), Lee Van Cleef (Cham), George Givot (Pigalle), Gerald Milton (Andreades), Neyle Morrow (Leung), Marcel Dalio (Padre Paul), Maurice Marsac (De Sars), Paul Busch (Kruger), James Hong (Charlie), Weaver Levy (Khuan); Prod.: Samuel Fuller per Globe Enterprises; Pri. pro.: 22 maggio 1957 ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Paramount

È (...) un film d'avventura ambientato nel Vietnam del 1954, "il fronte più caldo del mondo", dove infuriava la guerra tra i coloni francesi e i russi da una parte, e i rivoluzionari Viet-Minh appoggiati dai cinesi dall'altra. (...) *China Gate* inizia con filmati di attualità e una voce narrante che introducono il contesto della guerra di Indocina, e con tratti veloci e decisi, tipici di Fuller, si sposta dalla prospettiva storica e dalle folle di volti anonimi all'immediato e al personale – un ragazzo da solo con il suo cane. In una città bombardata che sembra non avere più un solo interno rimasto intatto, la cinepresa di Fuller crea delle maestose riprese eseguite da una gru che seguono il ritorno del ragazzo al bar scoperchiato gestito da sua madre, Lucky Legs – il personaggio di Angie Dickinson. Come nei suoi precedenti film "militari", Fuller alterna rumorose scene d'azione e tranquille – ma spesso emotivamente violente – pause di conversazioni tra i suoi personaggi, diversi e sempre supponenti. (...) Tra tutti i film di Fuller sulla politica della Guerra Fredda, *China Gate* è l'unico in cui il regista prende chiaramente posizione, appoggiando tacitamente la lotta dei suoi legionari "per tutto il mondo occidentale". Ma non manca una prospettiva ironica sulle glorie del "mondo occidentale", infatti uno dei suoi rappresentanti, Brock, è un razzista incallito e brutale, fisicamente disgustato dal pensiero del suo bambino dai tratti asiatici".

Lee Server, *Samuel Fuller: Film is a Battleground*, McFarland & Company, Jefferson-North Carolina, 1994

The film "is an adventure story set in Vietnam in the year 1954, "the hottest front in the world", with war raging between the French colonial rulers and the Russian and Chinese-supported Viet-Minh revolutionaries. (...) *China Gate* opens with newsreel footage and narration giving the background of the Indochina war, and with typically swift, bold strokes Fuller moves from the historical perspective and crowds of anonymous faces to the immediate and personal, a single boy and his dog. In a bombed-out city that seems to have not a single interior intact, Fuller's camera makes majestic, gliding crane shots as it follows the boy back to the roofless bar run by his mother, Lucky Legs – Angie Dickinson's character. As in his previous "military mission" films, Fuller alternates between noisy action scenes and quiet – though often emotionally violent – "downtime" conversations between his diverse and always opinionated characters. (...) Of all Fuller's films containing Cold War politics, *China Gate* is the one in which he most clearly takes side, at least tacitly endorsing his Legionnaires's fight "for the whole Western world". Still, the story is not without an ironic perspective on the glories of the "Western world", since one of its representatives, Brock, is a brutal, callous racist, physically repulsed by the thought of his Asian-looking child".

Lee Server, *Samuel Fuller: Film is a Battleground*, McFarland & Company, Jefferson-North Carolina, 1994

**PARTY GIRL** Stati Uniti, 1958 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: Il dominatore di Chicago; Sog.: Leo Katcher; Scen.: George Wells; F.: Robert Bronner; Mo.: John McSweeney Jr.; Scgf.: William A. Horning, Randall Duell; Mu.: Jeff Alexander, André Previn; Int.: Robert Taylor (Thomas Farrell), Cyd Charisse (Vicki Gaye), Lee J. Cobb (Rico Angelo), John Ireland (Louis Canetto), Kent Smith (Jeffrey Stewart), Claire Kelly (Genevieve), Corey Allen (Cookie La Motte), David Opatoshu (Lou Forbes), Lewis Charles, Ken Dibbs, Patrick McVey, Myrna Hansen, Erich von Stroheim Jr.; Prod.: Joe Pasternak per Euterpe Inc. e Metro-Goldwyn-Mayer; Pri. pro.: 28 ottobre 1958 ■ 35mm. D.: 99'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Cinemateca Portuguesa per concessione di Hollywood Classics

("...) Nell'uso complesso del colore e del simbolismo, Ray dà il meglio di sé, forse soprattutto nel modo in cui ottiene, comunica ed provoca emozioni attraverso le sfumature degli abiti di Vicki. Al primo incontro con Farrell, alla stessa festa alla quale Rico le aveva chiesto di accompagnarlo pagandola, la ragazza indossa un abito color rosso scarlatto. Il colore evoca così tanto il suo stile di vita che l'avvocato si sente immediatamente autorizzato a commentare la sua immoralità. Alla fine della serata, tuttavia, a questa prospettiva tanto abusata e ristretta viene data maggiore profondità attraverso una dissolvenza che segue il rosso del sangue della sua coinquilina nel bagno con lo stesso vestito rosso, indossato da Vicki che si trova in stato di shock all'ospedale: da adesso il rosso esprime non solo sessualità, ma anche pericolo e morte. Si veste nuovamente di rosso solo quando, nel tentativo di convincerlo a diventare testimone

("...) It is in his complex use of colour and symbolism that Ray reveals himself at his most inspired, perhaps most notably in the way he achieves meaning and emotional effect through the hues of Vicki's clothes. When she first meets Farrell at the party Rico pays her to attend, she wears a scarlet dress so evocative of her way of life that the lawyer immediately feels justified in commenting on her venality. At the end of the evening, however, this apparently hackneyed visual shorthand is given further depth by a dissolve that follows the red of her flatmate's blood in the bath with the same red dress, worn by a severely shaken Vicki at the hospital: red has now come to signify not only sexuality, but danger and death. Only returns to wearing red when, in an attempt to seduce him into turning state's witness, she visits him in the hotel room booked by Stewart. As a direct result of the tryst, she is abducted by Rico, who in order to per-

di stato, va a trovarlo nella camera d'albergo prenotata da Stewart. L'appuntamento sfocia nel rapimento di Vicki da parte di Rico, il quale, per convincere Farrell a ritirare di nuovo la sua testimonianza, prende una bottiglia di acido da una borsa bianca e lo versa su una decorazione natalizia in carta rossa, prima di portare Vicki nella stanza, con indosso ancora la gonna rossa e il viso coperto da bende bianche. Senza mostrare atti violenti contro Vicki, Ray rivela – associando l'apparizione di Vicki con la campana di carta e con il nostro ricordo della morte della sua coinquilina – tutta la crudeltà della violenza che la minaccia". Geoff Brown, *The Films of Nicholas Ray. The Poet of Nightfall*, BFI, London, 2004, pp. 133-134

### BUNNY LAKE IS MISSING Stati Uniti, 1965 Regia: Otto Preminger

■ T. it.: *Bunny Lake è scomparsa*; Sog.: dal romanzo di Evelyn Piper; Scen.: John e Penelope Mortimer; F.: Denys Coop; Mo.: Peter Thornton; Scgf.: Don Ashton; Cost.: Hope Bryce; Mu.: Paul Glass; Int.: Laurence Olivier (ispettore Newhouse), Carol Lynley (Ann Lake), Keir Dullea (Steven Lake), Martita Hunt (Ada Ford), Anna Massey (Elvira Smollett), Clive Revill (sergente Andrews), Noel Coward (Horatio Wilson), Adrienne Corri (Dorothy), Lucie Mannheim (la cuoca); Prod.: Otto Preminger, Martin C. Schute per Wheel Productions; Pri. pro.: 3 ottobre 1965 ■ 35mm. D.: 107'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Hollywood Classics

"Quando lo stile di Preminger si abbandona coscientemente agli effetti di choc, di violenta stimolazione visiva, di adescamento seducente dello spettatore, la sua regia ne trae beneficio. Immersa in una contraddizione molto fertile, la risolve nella sua forma quasi ultima. Con *Bunny Lake Is Missing* appare allo stesso tempo fedele a se stesso e inconsequente. Thriller soffocante, sottilmente esitante, ossessionato dal mistero del volto di Carol Lynley, nutrito di notazioni sessuali implicite (l'incesto) o esplicite: il territorio di Preminger. Si trasferisce a Londra, sceglie un bianco e nero ricco, ma poco glamour. Il dominio dello spazio, i lunghi movimenti di gru, le lunghissime inquadrature ne identificano a colpo sicuro lo stile. Al contrario dell'ondeggiamento abituale, dei disegni virtuali, Preminger collega gli eventi choc (la colpevolezza di Keir Dullea, la fuga di Carol Lynley dall'ospedale, l'inseguimento nella casa, l'altalena). Accanto a movimenti sinuosi, l'inquadratura è costituita anche da immagini aggressive, primissimi piani, caricature orrorifiche. Lo stile di *Bunny Lake* può apparire eterogeneo o calcolato, tra incertezze degli indizi (sequenze lunghe e sinuose) e rivelazioni (stacco, primissimi piani aggressivi). È il movimento dall'uno all'altro che importa, che fa del film l'apogeo di Preminger. (...) In *Bunny Lake*, il thriller, il *whodunit* salvano Ann e Bunny dal peggio, li strappano alla tragica distruzione del racconto d'incesto. E tutto questo avviene in un mondo moderno abbastanza freddo, triste, dove gli avvenimenti del film sembravano volta a volta aneddotici, da cronaca nera, iperbolic, sensazionali. E, ancora, un po' astratti. La regia si dispiega nella ricerche della polizia, di Ann e Steven, e lungo le deambulazioni degli eroi in corridoi, lungo scale... Ritualizza l'intrigo. (...) Lo stile di Preminger radicalizza la dimensione direttiva dell'immagine classica. All'interno dei suoi grandi disegni manipolatori, esplora l'incertezza. (...)”

Pierre Berthomieu, *Les accords vagues d'Otto Preminger*, "Positif", n. 554, aprile 2007

suade Farrell to retract his testimony again, takes a bottle of acid from a white bag and pours it on to a red paper Christmas decoration, before bringing Vicki into the room, still in the red gown, with her face wrapped in white bandages. Without actually showing any violence against Vicki, Ray reveals – by associating her appearance with that of the paper bell, and through our memory of her flatmate's death – the vicious nature of the violence that threatens her".

Geoff Brown, *The Films of Nicholas Ray. The Poet of Nightfall*, BFI, London, 2004, pp. 133-134

"Preminger's direction benefits when his style consciously gives in to the effects of shock, to violent visual stimulation, and to the seductive enticement of the audience. Immersed in a fertile contradiction, he is steps away from perfecting his style. *Bunny Lake Is Missing* seems both true to and inconsistent with his style. A suffocating thriller, subtly hesitant, obsessed with Carol Lynley's mysterious face, fuelled by implicit (incest) or explicit sexual observations: this is Preminger territory. He sets his film in London and chooses a rich but unglamorous black and white. His style is easily identifiable through the use of space, the slow movements of the crane, and very long camera shots. Contrary to his usual wavering, virtual schemes, Preminger connects the shocking events (Keir Dullea's guilt, Carol Lynley's escape from the hospital, the chase in the house, the swing). Along with its sinuous movements, the camera framing is also composed of aggressive images, extreme close-ups, and horrifying caricatures. *Bunny Lake* may appear heterogeneous and calculated with its uncertain clues (long and tortuous sequences) and revelations (cuts, aggressive close-ups), yet it's the movement from one to another that is important and that makes the film the pinnacle of Preminger's work. (...) The thriller, the *whodunit*, saves Ann and Bunny from the worst scenario, rescuing them from the tragic destruction of incest. All of this occurs in a cold, sad, modern world, where the film's events seem at times anecdotal, at times crime news, hyperbolic, sensationalised. And somewhat abstract. The direction takes shape in the police hunt for Ann and Steven, and following the characters down hallways and staircases... (...) Preminger's style radicalized the direction of classic films. Within his great, manipulative schemes he explores uncertainty. (...)”

Pierre Berthomieu, *Les accords vagues d'Otto Preminger*, "Positif", n. 554, April 2007





PROVINCIA DI BOLOGNA Comune di Bologna

## A CHI SERVE LA STORIA DEL CINEMA? / WHO NEEDS FILM HISTORY?

**Seminario di formazione per esercenti europei promosso da Europa Cinemas e dal progetto Schermi e Lavagne Bologna, Sala Cervi, 1-4 luglio 2007**

**A cura di Ian Christie e Catharine Des Forges, in collaborazione con Fatima Djoumer e Fausto Rizzi.**

La domanda potrebbe apparire insolita, soprattutto nel contesto del Cinema Ritrovato. In mezzo a così tante rarità provenienti dagli archivi cinematografici di tutto il mondo, chi penserebbe che la storia del cinema non goda di buona salute? Ma una questione importante soprattutto per i membri della rete Europa Cinemas è l'età di questi appassionati di storia del cinema. Quanti giovani vedremo accorrere a vedere i restauri, a scoprire Asta Nielsen e Chaplin o i melodrammi in Cinemascope degli anni '50 e '60?

Probabilmente molti saranno attratti dall'invitante contesto del Cinema Ritrovato. Ma individuare il pubblico del futuro per il cinema europeo è una priorità per gli esercenti di Europa Cinemas. Questo pubblico deve anche poter sviluppare un gusto per il passato. È per questo motivo che per il terzo anno delegati di diversi cinema da tutta Europa si riuniranno a Bologna per scambiarsi informazioni su strategie già adottate con successo. Alcune di queste strategie sono legate allo studio della storia del cinema, altre all'idea di donare ai giovani l'*éducation à l'image* o la *media literacy* – i termini utilizzati nei diversi paesi sono significativi. Altri sono francamente più opportunistici: cercare di comunicare l'idea che i film vecchi e non convenzionali possono essere *cool*.

Una cosa che i vecchi cinefili forse hanno dimenticato è il fatto che la storia del cinema sta diventando sempre più grande. Il lavoro degli archivi, impegnati a "scoprire" film perduti e a restaurare quelli che già conosciamo, sta creando un "surplus di immagini" (che ricorda il surplus di vino della Unione Europea!) che sta gradualmente crescendo. Quante delle scoperte che ogni anno popolano Bologna, Sacile e Nottingham (il Festival britannico del cinema muto) arriverà sugli schermi dei cinema commerciali? Quanti restauri torneranno agli archivi dopo un breve momento di gloria per non venire proiettati mai più? Questo è un problema da affrontare, anche se la pubblicazione in DVD, specialmente nelle edizioni in cofanetto, sta rendendo più democratico l'accesso all'archivio. In parte si tratta del problema logistico di rintracciare i diritti delle copie – essere sicuri che i cinema sappiano come

**Workshop for european cinema exhibitors, promoted by Europa Cinemas and Schermi e Lavagne project Bologna, Sala Cervi, July 1st-4th, 2007**

**Coordinated by Ian Christie and Catharine Des Forges, in collaboration with Fatima Djoumer and Fausto Rizzi.**

The question might seem strange, especially in the context of Il Cinema Ritrovato. Amid such riches, gathered from the world's film archives, who could doubt that film history is alive and well? But an important issue, especially for the members of the Europa Cinemas network, is the age of these film history enthusiasts. Will there be young people flocking to see the restorations, to discover Asta Nielsen and Chaplin, or the Cinemascope melodramas of the 50s and 60s?

Perhaps there will be, in the inviting festival setting of Il Cinema Ritrovato. But locating the audiences of the future for European cinema is a priority for the exhibitors of Europa Cinemas; and these audiences also need to develop a taste for the past. So for the third year, delegates from a wide range of cinemas across Europe will gather in Bologna to exchange information about strategies that have already proved successful. Some of these strategies are linked to the study of cinema history, others to the idea of equipping young people with "*éducation à l'image*" or "*media literacy*" – the terms used in different countries are significant. And others are frankly more opportunistic: trying to suggest that old and off-beat movies can be '*cool*'.

Something that older cinéphiles may have forgotten is the simple fact that cinema history is getting bigger. Indeed it is the work of the archives, busy "discovering" lost films as well as restoring the ones we take for granted, that is creating an 'image lake' (like the famous EU "wine lake") which is steadily growing in size. How many of the annual discoveries from Bologna, Sacile and Nottingham (Britain's silent film festival) actually go on to be screened in commercial specialist cinemas? How many restorations return to the archive after their brief moment of glory, never to be projected again? This is a serious problem that needs to be addressed, even if DVD publication, especially in "box sets" is making access to the archive more democratic. In part, it is a logistical problem of linking rights to prints – making sure that cinemas know how to present a classic, and at an affordable cost – which is currently a complex business, and may well be an issue for the European

presentare un classico e farlo ad un costo accessibile – che è attualmente un problema complesso che il programma MEDIA della Commissione Europea dovrebbe valutare.

Stimolare un uso continuato dei restauri degli archivi è una questione che riguarda anche le nuove tecnologie. I cinema europei si stanno preparando al digitale per alcune proiezioni, ma se gli archivi cinematografici non dispongono di copie in digitale potrebbero ritrovarsi in un “limbo di acetato”. Dunque la nuova campagna dev’essere “classici e restauri in digitale”, una parte vitale della modernizzazione dell’immagine del cinema d’annata che ha rappresentato il tema del seminario tenuto durante la passata edizione del festival.

Tuttavia nessuna di queste attività avrà alcun impatto se la questione centrale non viene affrontata: come stimolare la conoscenza e il desiderio nei confronti della storia del cinema in continua espansione? Anche in questo caso i cinefili più anziani potrebbero non essere le guide migliori. Per questi ultimi (tra i quali dovrò inserire anche me stesso) la storia del cinema ha un fascino scontato. Perché non dovrebbe interessarci un film giapponese, tedesco o svedese finora sconosciuto? Troppo facilmente dimentichiamo che questi entusiasmi appartengono ad un esiguo gruppo che invecchia e che si appoggia ad una grande conoscenza acquisita quando, chiaramente, c’era molto meno da sapere sulla storia del cinema. Ciò di cui il pubblico del futuro ha bisogno sono i motivi per esplorare idee e modelli che li attireranno verso ciò che altrimenti verrebbe considerato antiquariato.

Alla luce di queste riflessioni, i due temi principali del seminario 2007 di Bologna saranno la crescita di risorse in Internet e l’importanza della musica nell’era del muto. La maggior parte del pubblico giovane già vive in un’intricata cyber-cultura di reti sociali e utilizza normalmente siti come MySpace e YouTube dove ha accesso ad un’enorme quantità di film storici. Una domanda che dovremo porci è: “Come unire questa situazione all’esperienza vera e propria di spettatori del cinema?” Il secondo tema è l’importanza della musica nei film precedenti al 1930. Chi frequenta abitualmente i festival è ormai abituato all’accompagnamento eseguito da musicisti esperti, ma che succede nei cinema normali? C’è un punto che collega la produzione di musica contemporanea ai vecchi film? È blasfemo unire la musica techno a film concepiti nel 1920 o è forse un processo analogo a quello dei teatri dell’opera che “rinnovano” i classici con messe in scena moderne? Vi garantisco che su questo argomento ci sarà accessissimo dibattito!

Coglieremo l’occasione per invitare registi e critici cinematografici presenti al festival a dire la loro su “chi ha bisogno della storia del cinema?”. Rifletteremo inoltre su come alcune delle novità presentate in questa edizione del Cinema Ritrovato potrebbero essere inserite nel contesto di una normale programmazione cinematografica, e, considerando le opinioni espresse l’anno scorso, aggiorneremo la nostra lista dei “dieci film europei più importanti per il pubblico giovane”. Se ne vedranno delle belle... Ian Christie, Vice-presidente, Europa Cinemas e curatore del seminario

Commission’s MEDIA Programme to consider.

Stimulating the continued use of archive restorations is also a matter of new technology. For as Europe’s cinemas prepare to ‘go digital’ for at least a proportion of their screenings., if digital copies of archive films are not available, these could find themselves falling into an “acetate limbo”. So, “classics and restorations on digital” needs to become a new campaign - a vital part of modernising the image of vintage cinema, which was the theme of last year’s Workshop.

However, none of these activities will have any impact if the core issue is not addressed: how to stimulate knowledge of and desire for cinema’s ever-expanding history? Again, older cinéphiles may not be the best guides in this respect. For them (and I must include myself here), the history of cinema has an obvious appeal. Why wouldn’t we want to discover a previously unknown Japanese, or German, or Swedish film. We forget too easily that such enthusiasms belong to a very small, and ageing, group and that they rest on a large body of knowledge gathered at a time when, frankly, there was less to know about the history of cinema. What the audiences of the future need are reasons to explore – ideas and samples that will attract them to what might otherwise seem to be antiques.

With this thought in mind, two important themes at the Bologna 2007 workshop will be the growth of internet resources and the importance of music with silent-era film. Most younger spectators already live in an intricate cyber-culture of social networking and the use of sites such as MySpace and YouTube, where they already have access to a vast amount of historic film. A question we will be exploring is: “How does this connect with the actual cinema viewing experience?” Our second theme is the importance of music with pre-1930 film. Festival-goers are now used to expert accompaniment, but what happens in ordinary cinemas? And what scope is there to link contemporary music-making with old films? Is it blasphemy to play techno-based dance music to films conceived in the 1920s - or is it perhaps analogous to how modern opera houses “refresh” the classics with modern staging? Expect some strongly held views and disagreements on this score!

Finally, we will be inviting experienced cinema directors and well-known critics who are attending Bologna to contribute their perspectives on “who needs film history?” And we will be considering just how some of this year’s Cinema Ritrovato discoveries might be put in context for screening as part of a normal cinema programme. And – following a poll at last year’s Workshop – we will be updating our list of The Ten Most Important European Films for Young Audiences to Encounter. Expect some surprises from this...

Ian Christie, Vice-president, Europa Cinemas and Workshop Director



Cineteca Bologna



## FILM RESTORATION SUMMER SCHOOL / FIAF SUMMER SCHOOL 2007

La Film Restoration Summer School / FIAF Summer School si inserisce nella tradizione pluridecennale delle Summer School che la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) promuove dagli anni Settanta, contribuendo così alla formazione di molti cinetecari e restauratori. Nel 2007 la FIAF Summer School si svolge per la prima volta in Italia, a Bologna, nelle strutture della Cineteca comunale e del laboratorio L'Immagine Ritrovata. Il corso si prefigge l'obiettivo di formare nel campo del restauro cinematografico trenta persone provenienti da tutto il mondo, selezionate da una commissione composta da membri della FIAF, dell'ACE (Association des Cinémathèques Européennes) e della Cineteca del Comune di Bologna, sulla base del loro Curriculum Vitae e delle loro motivazioni.

La Film Restoration Summer School / FIAF Summer School è strutturata in tre fasi. La prima si è svolta dal 2 maggio al 29 giugno con l'apprendimento a distanza. I trenta partecipanti selezionati hanno scaricato on-line settimanalmente i testi scelti dallo staff della Summer School, intraprendendo così un percorso di lezioni tecniche e teoriche sui principi del restauro cinematografico, sull'accesso al patrimonio e sulla conservazione. La seconda fase ha luogo dal 30 giugno al 7 luglio. Durante la settimana del festival ogni giorno saranno organizzati incontri con alcuni dei più prestigiosi esponenti nel settore del restauro cinematografico.

La terza fase si svolge sempre a Bologna, dal 9 al 29 luglio, presso il laboratorio di restauro cinematografico L'Immagine Ritrovata. In questo periodo i partecipanti della Summer School saranno coinvolti in uno stage pratico all'interno del laboratorio e seguiranno personalmente l'intero processo di restauro di un film. Dalla fase di riparazione, attraverso stampa e sviluppo fino all'ottenimento di un nuovo positivo da proiezione. Oltre alle tecnologie analogiche, i partecipanti apprenderanno anche le tecnologie digitali, dalla scansione digitale al Color Correction e Digital Cleaning, incluso l'Editing e l'Authoring.

Il materiale raccolto durante la Film Restoration Summer School / FIAF Summer School sarà oggetto della pubblicazione di una monografia e di un DVD che verranno diffusi successivamente nelle cineteche, negli archivi filmici, nelle scuole di cinema e nelle biblioteche specialistiche di tutto il mondo.

Per informazioni: [www.cinetecadibologna.it](http://www.cinetecadibologna.it)  
[www.immagineritrovata.it](http://www.immagineritrovata.it).

Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2007 carries on the long-term tradition of Summer Schools promoted by FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) since the 1970s, contributing to the vocational training of many film archivists and restorers.

In 2007 – for the first time – the FIAF Summer School will take place in Bologna, Italy, hosted by the Cineteca di Bologna and the laboratory L'Immagine Ritrovata.

The course aims at providing vocational training in film restoration for thirty applicants selected by a panel of FIAF, ACE (Association des Cinémathèques Européennes), and Cineteca di Bologna experts. Application is open to all countries, and the candidates will be chosen according to their CV and motivation.

The Film Restoration Summer School / FIAF Summer School will be organized in three phases.

Phase 1 will take place from 2 May to 29 June through long-distance learning. Participants will be provided with weekly downloadable texts designated by the Summer School staff; at this stage the focus will be on technical and theoretical aspects of film restoration principles, access to material, and preservation.

Phase 2 will be held from 30 June through 7 July.

During the festival week, the FIAF Summer School will organize meetings and round-tables for its students, with some of the most distinguished experts in the film restoration field taking part.

Phase 3 will also take place in Bologna, from 9 to 29 July, in the facilities of L'Immagine Ritrovata's restoration laboratory. Here, through a practical internship, the Summer School's students will follow the whole process of film restoration, directly from mending to printing, from developing to obtaining a new copy. Students will learn about analog as well as digital techniques: digital scanning, colour correction, digital cleaning, editing, and authoring.

The results of the Film Restoration Summer School / FIAF Summer School will be published in book form with an accompanying DVD, and circulated to film archives, film schools, and specialized libraries all over the world.

For more information please go to [www.cinetecadibologna.it](http://www.cinetecadibologna.it)  
[www.immagineritrovata.it](http://www.immagineritrovata.it).



## FILMARCHIVES ONLINE

**Un portale web per gli archivi cinematografici europei.  
Presentazione del portale di ricerca e del progetto Midas**

**Sala Cervi, giovedì 5 luglio 2007, ore 11.00 – 12.00**

Il patrimonio cinematografico europeo è disseminato in tutta Europa. Localizzare le immagini in movimento è un processo complesso, lungo e costoso. Le barriere linguistiche e le scarse opportunità di avere informazioni complicano l'accesso ai materiali d'archivio in Europa.

Dal febbraio 2007, il nuovo portale web filmarchives online fornisce un accesso facilitato alle collezioni di immagini in movimento di varie cineteche europee, consentendo la ricerca all'interno di un numero crescente di singoli cataloghi d'archivio. Attualmente sono reperibili più di 5.000 film provenienti da cinque istituzioni, e il numero è in costante aumento. L'interesse principale di filmarchives online si focalizza sui materiali non-fiction: documentari e film didattici, cinegiornali, film pubblicitari, scientifici, industriali, di viaggio e sportivi, come anche film di animazione.

filmarchives online è il risultato del progetto MIDAS (Moving Image Database for Access and Re-use of European Film Collections), cominciato nel gennaio 2006 come progetto pilota del programma MEDIA Plus della Comunità Europea. Coordinato dal Deutsches Filminstitut, attualmente MIDAS coinvolge 16 istituzioni impegnate nel recupero e nella conservazione del patrimonio cinematografico europeo. Per ora si possono ricercare film provenienti da: *Národní Filmov Archiv* di Praga, *British Film Institute*, *Cineteca del Comune di Bologna*, *DEFA Foundation* e *Deutsches Filminstitut*. I dati provenienti dai cataloghi di altre 11 cineteche (da Belgio, Grecia, Ungheria, Olanda, Norvegia, Slovenia e Svizzera) saranno resi accessibili nel corso del 2007.

L'evento durerà circa 30 minuti e sarà seguito dalla possibilità di un dialogo con il gruppo che ha lavorato al progetto.

[www.filmarchives-online.eu](http://www.filmarchives-online.eu)

**A Web Gateway to european film archives.  
Presentation of the search portal and the Midas project**

**Sala Cervi, Thursday 5th July 2007, 11-12 h**

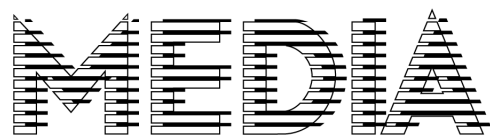
The European film heritage is dispersed across Europe. Locating moving images is a complex, time consuming, and costly process. Language barriers and the scarcity of information opportunities are complicating the access to archival films in Europe.

Since February 2007, the new web gateway filmarchives online provides easy access to moving image collections from several European film archives. It allows the search throughout a growing number of individual archival catalogues. Currently, more than 5.000 film works from five institutions are searchable, and the inventory is constantly growing. The main focus of filmarchives online is on non-fiction material: documentary and educational films, newsreels, advertising films, scientific, industrial, travelogue, and sports films, as well as animation films.

filmarchives online is the result of the MIDAS project (Moving Image Database for Access and Re-use of European Film Collections). MIDAS began in January 2006 as a pilot project in the MEDIA Plus programme of the European Community. It is being co-ordinated by Deutsches Filminstitut and joins the 16 institutions currently dedicated to collecting and preserving the European film heritage. At present, films from the *Czech National Film Archive*, the *British Film Institute*, *Cineteca del Comune di Bologna*, the *DEFA Foundation* and *Deutsches Filminstitut* can be searched. Catalogue data from up to 11 further film archives from Belgium, Greece, Hungary, the Netherlands, Norway, Slovenia and Switzerland will become accessible in 2007.

The information event will take approximately 30 minutes, followed by the possibility of asking the project staff individual questions.

[www.filmarchives-online.eu](http://www.filmarchives-online.eu)

**MEDIA**

**A programme of the European Union**

Come luogo privilegiato d'incontro, di scambio e di scoperta, i festival offrono un ambiente stimolante e accessibile per quell'amplessima gamma di talenti, di storie e di emozioni che è la cinematografia europea.

Il Programma MEDIA dell'Unione Europea ha il fine di promuovere l'eredità audiovisiva europea, per incoraggiare la circolazione transnazionale di film e incentivare la competitività dell'industria audiovisiva. Il Programma MEDIA riconosce il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival, contribuendo a finanziarne un centinaio in tutta Europa ogni anno. Questi festival si distinguono per la ricchezza e la varietà delle occasioni di programmazione, di collaborazione e di incontro tra i giovani professionisti e il pubblico, per le loro iniziative educative e per l'attenzione che dedicano al rafforzamento del dialogo interculturale. Nel 2006, i festival sostenuti dal Programma MEDIA hanno proiettato più di 14.000 opere europee per quasi 1,7 milioni di amanti del cinema.

Costas DASKALAKIS, Responsabile Unità Programma MEDIA  
Executive Agency Education Audiovisual and Culture European  
Union MEDIA PROGRAMME  
[http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index\\_en.html](http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html)

A privileged place for meetings, exchanges and discovery, festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories, and emotions that constitute Europe's cinematography.

The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the transnational circulation of films and to foster audiovisual industry competitiveness. The MEDIA Programme acknowledges the cultural, educational, social, and economic role of festivals by co-financing almost one hundred of them across Europe each year. These festivals stand out with their rich and diverse European programming, and networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, their activities in support of young professionals, their educational initiatives and the importance they give to strengthening inter-cultural dialogue. In 2006, the festivals supported by the MEDIA Programme have screened more than 14,000 European works to more than 1.7 million cinema-lovers.

Costas DASKALAKIS, Head of Unit MEDIA Programme  
Executive Agency Education Audiovisual and Culture European  
Union MEDIA PROGRAMME  
[http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index\\_en.html](http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html)

**IL CINEMA RITROVATO - DVD AWARDS - IV edizione**

La quarta edizione del Premio "Il Cinema Ritrovato-DVD Awards", è riservata a produzioni cinematografiche realizzate in formato Dvd e si svolge all'interno della Fiera dell'Editoria Cinematografica. Il Premio intende dare visibilità e incentivare i prodotti di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'*home entertainment* di qualità. Al concorso partecipano DVD pubblicati dal 16 maggio 2006 all'11 maggio 2007, relativi a film di acclarata importanza e di produzione anteriore al 1975, rispettando così la vocazione più generale del Festival. I premi previsti sono suddivisi in quattro categorie: miglior DVD 2006/2007, migliori bonus, miglior riscoperta in DVD di un film dimenticato, migliore collana di DVD.

Giuria:

**HERVÉ DUMONT**

Nato in Svizzera nel 1943, oltre ad aver lavorato in campo editoriale e nel settore della formazione, Dumont è autore di vari libri sulla storia del cinema, tra cui *Robert Siodmak, le maître du film noir*, *Frank Borzage. Sarastro à Hollywood* e *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. Dal 1996 dirige la Cinémathèque Suisse.

**MARK McELHATTEN**

Curatore di programmazioni film e video dal 1977. Archivist cinematografico per Martin Scorsese. Cofondatore e condirettore della sezione dedicata all'avanguardia del New York Film Festival, giunta ormai al decimo anno di esistenza. Curatore della serie *The Walking Picture Palace*. Collaboratore di vari Festival tra cui quelli di Rotterdam (dal 1999) e Torino.

**DAVID MEEKER**

Inglese, per quarant'anni si è occupato di distribuzione e programmazione cinematografica per il British Film Institute, e per venti di acquisizioni per il National Film Archive. Dal 2000 si è dedicato alla creazione di una filmografia di musicisti jazz e blues per la Library of Congress di Washington che è stata presentata nel 2005.

**PAOLO MEREGHETTI**

Critico cinematografico e giornalista italiano, è caporedattore spettacoli al "Corriere della Sera" e autore del dizionario *Il Meregheggi*. È stato consulente per il Festival del Cinema di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

**PETER VON BAGH**

Finlandese, critico cinematografico a partire dagli anni '60, docente di storia del cinema a Helsinki, è direttore artistico del Midnight Sun Film Festival. Produttore e regista, vanta numerose pubblicazioni ed è considerato il più profondo conoscitore dell'opera di Aki Kaurismäki. Dal 2001 è direttore artistico del festival Il Cinema Ritrovato.

**IL CINEMA RITROVATO - DVD AWARDS - 4th Edition**

The fourth edition of the Cinema Ritrovato-DVD Awards takes place as part of the festival's Cinema Book and Film Fair. The aim of the award is to draw attention to and encourage quality products made throughout the world in the sector of quality home entertainment. The competition is open to any DVD released between 16 May 2006 and 11 May 2007, of an important film made prior to 1975 and thus generally in line with the theme of the Festival.

The awards are divided into four categories: Best DVD 2006/2007; Best Special Features; Best Rediscovered Film on DVD; and Best DVD Series.

Jury:

**HERVÉ DUMONT**

Born in Switzerland in 1943, Dumont, in addition to having worked in both the publishing and training sectors, is also the author of various books on cinema history, including *Robert Siodmak, le maître du film noir*, *Frank Borzage. Sarastro à Hollywood* and *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. Since 1996, he is the director of the Cinémathèque Suisse.

**MARK McELHATTEN**

Independent Film and Video Curator since 1977. Film Archivist for Martin Scorsese. Co-founder and co-programmer of the New York Film Festival's annual Views from the Avant-Garde, now in its tenth year. Curator of the ongoing touring series *The Walking Picture Palace*. Frequent contributing curator to the Rotterdam International Film Festival (since 1999), the Torino Film Festival, and others.

**DAVID MEEKER**

This Englishman has worked in cinema distribution and programming for the British Film Institute for 40 years in acquisitions at the National Film Archive for 20 years. Since 2000 he has focused his attention on creating a filmography of jazz and blues musicians for the Library of Congress that has been presented in 2005.

**PAOLO MEREGHETTI**

Italian cinema critic and journalist. Currently the head entertainment editor of *Corriere della Sera* and author of the dictionary *Il Meregheggi*. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival, as well as working with RadioTre and Raitre, and publishing numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, etc.).

**PETER VON BAGH**

On the scene since the 1960s, this Finnish cinema critic lectures on cinema at Helsinki University, and is also the artistic director of the Midnight Sun Film Festival. A producer and director, he has published numerous works, and is considered the all-time expert on the work of Aki Kaurismäki. Since 2001 he has also been the artistic director of Il Cinema Ritrovato festival.

## DVD CANDIDATI / DVD CANDIDATES

**400 FILMS CHRONOPHOTOGRAPHIQUES 1890-1904** (*Id.*, Francia/1890-1904) di Etienne-Jules Marey – CINÉMATHEQUE FRANCAISE (Francia)

**ABSCHIED VON GESTERN & GELEGENHEITSARBEIT** (*Id.*, Germania/1966-1973) di Alexander Kluge – EDITION FILMMUSEUM (Germania)

**ACCATTONE** (*Id.*, Italia/1961) di Pier Paolo Pasolini – MEDUSA VIDEO (Italia)

**A CIASCUNO IL SUO** (*Id.*, Italia/1967) di Elio Petri – MEDUSA VIDEO (Italia)

**ACHTUNG! BANDITI!** (*Id.*, Italia/1951) di Carlo Lizzani – MEDUSA VIDEO (Italia)

**AMARCORD** (*Id.*, Italia/1973) di Federico Fellini – THE CRITERION COLLECTION (USA)

**AMORE IN CITTÀ, L'** (*Id.*, Italia/1963) Episodi: *L'AMORE CHE FUGGE* di Carlo Lizzani, *TENTATO SUICIDIO* di Michelangelo Antonioni, *PARADISO PER TRE ORE* di Dino Risi, *AGENZIA MATRIMONIALE* di Federico Fellini, *STORIA DI CATERINA* di Francesco Maselli e Cesare Zavattini, *GLI ITALIANI SI VOLTANO* di Alberto Lattuada – MINERVA CLASSIC/RAROVIDE (Italia)

**ANDERS ALS DU UND ICH** (*Id.*, Germania/1957) di Veit Harlan – EDITION FILMMUSEUM (Germania)

**ASSURANCE SUR LA MORT** (*Double Indemnity*, USA/1944) di Billy Wilder – CARLOTTA FILMS (Francia)

**BEYOND THE ROCKS** (*Id.*, USA/1922) di Sam Wood – MILESTONE FILM (USA)

**BEYOND THE ROCKS** (*Id.*, USA/1922) di Sam Wood – THE NEDERLANDS FILMMUSEUM (Olanda)

**BLADE AF SATANS BOG** (*Id.*, Danimarca/1920) di Carl Th. Dreyer – DANISH FILM INSTITUTE (Danimarca)

**BOUT DE SOUFFLE, A** (*Id.*, Francia/1960) di Jean Luc Godard – MINERVA CLASSIC/RAROVIDE (Italia)

**CANNONI DI NAVARONE, I** (*The Guns of Navarone*, USA/1961) di J. Lee Thompson – SONY PICTURES H.E. (Italia)

**CAPPOTTO, IL** (*Id.*, Italia/1952) di Alberto Lattuada – MINERVA CLASSIC/RAROVIDE (Italia)

**CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU** (*Id.*, Francia/1974) di Jacques Rivette – BFI National Archive (GB)

**CHANTAL AKERMAN, LES ANNÉES 70 (COLLECTOR'S BOX SET):** *HOTEL MONTEREY* (*Id.*, Belgio/1972), *JE TU IL ELLE* (*Id.*, Belgio/1974), *JEANNE DIELMAN, 23 RUE DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES* (*Id.*, Belgio/1976), *NEWS FROM HOME* (*Id.*, Belgio/1977), *LEZ RENDEZ-VOUS D'ANNA* (*Id.*, Belgio/1978) – CARLOTTA FILMS (Francia)

**CINA È VICINA, LA** (*Id.*, Italia/1967) di Marco Bellocchio – SONY PICTURES H.E. (Italia)

**COFANETTO ROSSELLINI: UN PILOTA RITORNA, L'UOMO DALLA CROCE, DESIDERIO** (*Id.*, Italia/1940-1946) di Roberto Rossellini – RIPLEY'S HOME VIDEO (Italia)

**COFFRET MICHAEL POWELL & EMERIC PRESSBURGER: JE SAIS OÙ JE VAIS** (*I Know Where I'm Going*, GB/1945) di Michael Powell & Emeric Pressburger, *A CANTERBURY TALE* (*Id.*, GB/1944) di Michael Powell & Emeric Pressburger, *LE VOYEUR* (*Peeping Tom*, GB/1960) di Michael Powell – INSTITUT LUMIÈRE (Francia)

**COLLEZIONE LOUIS MALLE E JEANNE MOREAU: ASCENSORE PER IL PATIBOLO** (*Ascenseur pour l'échafaud*, Francia/1957), *LES AMANTS* (*Id.*, Francia/1958), *FUOCO FATUO* (*Feu follet*, Francia/1963), *PLACE DE LA REPUBLIQUE – HUMAIN TROP HUMAIN* (*Id.*, Francia/1974) di Louis Malle – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**COMBATTI, ZATOICHI, COMBATTI!** (*Zatoichi Kesshotabi*, Giappone/1964) di Kenji Misumi – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**COMIZI D'AMORE** (*Id.*, Italia/1964) di Pier Paolo Pasolini – MEDUSA VIDEO (Italia)

**COMPLETE SHORT FILMS OF BUSTER KEATON, THE** (USA/1917-1923) – EUREKA VIDEO (GB)

**CRONACHE DI POVERI AMANTI** (*Id.*, Italia/1954) di Carlo Lizzani – MEDUSA VIDEO (Italia)

**DEPICTION IS A CRIME, VIDEO WORKS 1969 – 1975** (*Id.*, Austria/1969-1975) di Peter Weibel – INDEX DVD EDITION (Austria)

**DER GROSSE VERHAU & WILLI TOBLER UND DER UNTERGANG DER 6. FLOTTE** (*Id.*, Germania 1971-1972) di Alexander Kluge – EDITION FILMMUSEUM (Germania)

**DICKENS BEFORE SOUND** (*Id.*, USA-GB/1880-1929) Various – BFI National Archive (GB)

**DIE ELF TEUFEL & KÖNIG DER MITTELSTÜRMER** (*Id.*, Germania/1927) di Zoltan Korda e Fritz Freisler – EDITION FILMMUSEUM (Germania)

**DIMENTICATI, I** (*Sullivan's Travel*, USA/1941) di Preston Sturges – FLAMINGO VIDEO (Italia)

**DOCKUMENTARISCHE FILME 1931-1933** (*Id.*, Germania/1931-1933) di Ella Bergmann-Michel – EDITION FILMMUSEUM (Germania)

**ERMANNO OLMI COLLECTOR'S BOX SET: L'ARBRE AUX SABOT** (*L'albero degli zoccoli*, Italia/1978), *L'EMPLOI* (*Il posto*, Italia/1961), *LE TEMPS S'EST ARRÊTÉ* (*Il tempo si è fermato*, Italia/1958) – CARLOTTA FILMS (Francia)

**ERNST LUBITSCH COLLECTION: ANNA BOLEYN, DIE AUSTERNPRINZESSIN, DIE BERGKATZE, ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN, SUMURUN** (Germania/1918-1921) di Ernst Lubitsch – TRANSIT FILM/FRIEDRICH WILHELM MURNAU STIFTUNG (Germania)

**ERO UNO SPOSO DI GUERRA** (*I Was a Male War Bride*, USA/1949) di Howard Hawks – FLAMINGO VIDEO (Italia)

**FAUST** (*Id.*, Germania/1926) di F.W.Murnau – EUREKA VIDEO (GB)

**FUNERAL PARADE OF ROSES** (*Bara No Sôretsu*, Giappone/1969) di Toshio Matsumoto – EUREKA VIDEO (GB)

**GENERALE DELLA ROVERE, IL** (*Id.*, Italia/1959) di Roberto Rossellini – MINERVA CLASSIC/RAROVIDE (Italia)

**GENROKU CHUSHINGURA** (*Id.*, Giappone/1941) di Kenji Mizoguchi – MINERVA CLASSIC/RAROVIDE (Italia)

**GIORNO DELLA CIVETTA, IL** (*Id.*, Italia/1968) di Damiano Damiani – MEDUSA VIDEO (Italia)

**GIOVANNA D'ARCO AL ROGO** (*Id.*, Italia/1954) di Roberto Rossellini – RIPLEY'S HOME VIDEO (Italia)

**GIOVENTÙ, AMORE E RABBIA** (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, GB/1962) di Tony Richardson – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**HARAKIRI** (*Seppuku*, Giappone/1963) di Masaki Kobayashi – CARLOTTA FILMS (Francia)

**INNOCENTS, THE** (*Id.*, GB/1961) di Jack Clayton – BFI National Archive (GB)

**KWAIDAN** (*Id.*, Giappone/1965) di Masaki Kobayashi – EUREKA VIDEO (GB)

**LADY EVA** (*Lady Eve*, GB/1941) di Preston Sturges – FLAMINGO VIDEO (Italia)

**MICHELANGELO ANTONIONI COLLECTOR'S BOX SET: CHRONIQUE D'UN AMOUR** (*Cronaca di un amore*, Italia/1950), *LA DAME SANS CAMÉLIAS* (*La signora senza camelia*, Italia/1953), *LE DÉSERT ROUGE* (*Deserto rosso*, Italia/1964) – CARLOTTA FILMS (Francia)

**MIKIO NARUSE BOXSET: LE REPAS** (*Repast/Meshi*, Giappone/1951), *NUAGES FLOTTANTS* (*Ukigumo*, Giappone/1955), *NUAGES D'ÉTÉ* (*Iwashigumo*, Giappone/1958) di Mikio Naruse – WILD SIDE VIDEO (Francia)

**MINNIE AND MOSKOWITZ** (*Id.*, USA/1971) di John Cassavetes – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**MISTERO PICASSO, IL** (*Le mistère Picasso*, Francia/1956) di Henri-Georges Clouzot – FLAMINGO VIDEO (Italia)

**MOURIR À MADRID** (*To Die in Madrid*, Francia/1963) di Frédéric Rossif – EDITIONS MONTPARNASSE (Francia)

**NANOUK, MAN OF ARAN, LOUISIANA STORY, THE LAND** (*Id.*, USA/1922-1934-1948-1942) di Robert Flaherty – EDITIONS MONTPARNASSE (Francia)

**NARUSE VOLUME ONE: REPAST** (*Meshi*, Giappone/1951), *SOUND OF THE MOUNTAIN* (*Yama No Oto*, Giappone/1954), *FLOWING* (*Nagareru*, Giappone/1956) di Mikio Naruse – EUREKA VIDEO (GB)

**NATHAN DER WEISE** (*Id.*, Germania/1922) di Manfred Noa – EDITION FILMMUSEUM (Germania)

**ONE PLUS ONE – SYMPATHY FOR THE DEVIL** (*Id.*, GB/1968) di Jean Luc Godard – MINERVA CLASSIC/RAROVVIDEO (Italia)

**OTTAVA MOGLIE DI BARBABLU, L'** (*Bluebeard's Eight Wife*, GB/1938) di Ernst Lubitsch – FLAMINGO VIDEO (Italia)

**PANDORA'S BOX** (*Die Büchse der Pandora*, Germania/1929) di G.W. Pabst – THE CRITERION COLLECTION (USA)

**PARTITA A QUATTRO** (*Design for Living*, USA/1933) di Ernst Lubitsch – FLAMINGO VIDEO (Italia)

**PHANTOM** (*Id.*, Germania/1922) di F.W. Murnau – FLICKER ALLEY (USA)

**PIACERE, IL** (*Le plaisir*, Francia/1952) di Max Ophüls – FLAMINGO VIDEO (Italia)

**RASHOMON** (*Id.*, Giappone/1950) di Akira Kurosawa – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**RIVER, THE** (*Id.*, Francia/1951) di Jean Renoir – BFI National Archive (GB)

**ROBERT SIODMAK COLLECTOR'S BOX SET: LES TUEURS** (*The Killers*, USA/1946), *PHANTOM LADY* (*Id.*, USA/1944), *COBRA WOMAN* (*Id.*, USA/1944) – CARLOTTA FILMS (Francia)

**RO.GO.PA.G** (*Id.*, Italia/1963) di Roberto Rossellini, Jean Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti – MEDUSA VIDEO (Italia)

**R.W. PAUL. THE COLLECTED FILMS 1895 – 1908** (*Id.*, GB/1895-1908) di R.W. Paul – BFI National Archive (GB)

**SEVEN SAMURAI** (*Shichinin no samurai*, Giappone/1954) di Akira Kurosawa – THE CRITERION COLLECTION (USA)

**STORIA DI ZATOICHI, LA** (*Zatoichi Monogatari*, Giappone/1962) di Kenji Misumi – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**STORY OF THE KELLY GANG, THE** (*Id.*, Australia/1906) di Charles Tait – NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE OF AUSTRALIA (Australia)

**TATUAGGIO DEL DRAGO, IL: IL DOVERE DI UN LEONE** (*Showa Zankyo-Den: Karajishi Jingi*, Giappone/1969) di Makino Masahiro – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**TATUAGGIO DEL DRAGO, IL: L'INFERNO È IL DESTINO DELL'UOMO** (*Showa Zankyo-Den: Shinde Moraimasu*, Giappone/1970) di Makino Masahiro – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**TATUAGGIO DEL DRAGO, IL: UNA CASCATA DI SANGUE** (*Showa Zankyo-Den: Chizome No Karajishi*, Giappone/1967) di Makino Masahiro – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**TOMBA DELL'ONORE, LA** (*Jingi No Hakaba*, Giappone/1975) di Fukasaku Kinji – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**TRILOGIE DE L'ÎLE-AUX-COUDRES, LA** (*Pour la suite du monde, Le règne du jour, Le beau plaisir, Les voitures d'eau*, Francia/1963-1967-1968) di Pierre Perrault – EDITIONS MONTPARNASSE (Francia)

**VALLÉE, LA** (*Id.*, Italia/1972) di Barbet Schroeder – MINERVA CLASSIC/RAROVVIDEO (Italia)

**VERDENS UNDERGANG / HIMMELSKIBET** (*Id.*, Danimarca/1916-1918) di August Blom e Holger-Madsen – DANISH FILM INSTITUTE (Danimarca)

**VERDUN VISIONS D'HISTOIRE** (*Id.*, Francia/1928) di Léon Poirier – LA CINÉMATHEQUE DE TOULOUSE – CARLOTTA FILMS (Francia)

**VISITATORI, I** (*The Visitors*, USA/1971) di Elia Kazan – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**WHICH WAY TO CA?** (*Id.*, Austria/1968-1996) di Kurt Kren – INDEX DVD EDITION (Austria)

**YASUJIRO OZU COLLECTOR'S BOX SET VOL.2: CHOEUR DE TOKYO** (*Tokyo No Kôrasu*, Giappone/1931), *UNE AUBERGE A TOKYO* (*Tokyo No Yado*, Giappone/1935), *ÉTÉ PRÉCOCE* (*Bakushû*, Giappone/1951), *LE GOÛT DU RIZ, AU THÉ VERT* (*Ochazuke No Aji*, Giappone/1952), *PRINTEMPS PRÉCOCE* (*Soshun*, Giappone/1956) – CARLOTTA FILMS (Francia)

**ZATOICHI E IL GIOCATORE DI SCACCHI** (*Zatoichi Jigokutabi*, Giappone/1965) di Kenji Misumi – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

**ZATOICHI, IL BENEFATTORE** (*Zatoichi Kenkadaiko*, Giappone/1968) di Kenji Misumi – DOLMEN HOME VIDEO (Italia)



## I MUSICISTI / THE MUSICIANS

**Alain Baents** svolge attività di musicista in Belgio. Come pianista e organista accompagna da una quindicina d'anni film muti, in particolare per la Cinémathèque Royale de Belgique.

*Alain Baents has been performing accompaniments for silent movies as a piano and organ soloist for years, mainly at the Cinémathèque Royale de Belgique.*

**Charlotte Castellat e David Lefèbvre** sono compositori che collaborano da qualche anno con la Cinémathèque de Toulouse. Presenteranno quest'anno una nuova partitura per il film *La vendeuse de cigarettes du Mossel'prom*.

*Charlotte Castellat and David Lefèbvre are composers collaborating for the past few years with the Cinémathèque de Toulouse. They will present the new score for the film La vendeuse de cigarettes du Mossel'prom.*

**Neil Brand** è compositore, autore e musicista e ha accompagnato film muti per diciotto anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione e ha composto musiche per più di venticinque documentari per TV, produzioni video del BFI e numerose opere teatrali. [www.neilbrand.com](http://www.neilbrand.com)

*Neil Brand is a composer/writer/musician, and has been accompanying silent films for 18 years at the National Film Theatre in London and at international festivals. Trained originally as an actor, he has composed scores for over 25 TV documentaries, BFI video releases, and much theatre.*  
[www.neilbrand.com](http://www.neilbrand.com)

**Timothy Brock** ha intrapreso ancora giovane la carriera di compositore e direttore d'orchestra. A soli 26 anni inizia la sua direzione artistica della Olympia Chamber Orchestra. Il suo impegno nel cinema muto risale al 1986. Nel gennaio del 1999 ha avuto inizio la collaborazione con gli eredi di Charlie Chaplin che gli hanno affidato il restauro e la ricostruzione di 9 partiture originali. Brock ha diretto numerose orchestre internazionali presso l'Accademia di Santa Cecilia, il Lincoln Centre, la Royal Festival Hall, il Barbican Center, il Konzerthaus di Vienna, la Tonhalle di Zurigo, l'Auditorio de Barcelona e la Cité de la Musique di Parigi.

*Timothy Brock has started very young his composer and director career. At age 26, he became principal conductor of the Olympia Chamber Orchestra. His relationship with silent films began in 1986. From 1999 on, he collaborates with the Chaplin family who asked him to restore and reconstruct 9 original scores. His conducting engagements have included appearances at London's Royal Festival Hall, the Vienna Konzerthaus, the Accademia St. Cecilia in Rome, New York's Lincoln Center, London's Barbican Center, the Tonhalle in Zurich, the Auditorio de Barcelona and the Cité de la Musique in Paris.*

**Antonio Coppola**, nato a Roma, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Dal 1974 si occupa esclusivamente di musica per cinema muto. Ha accompagnato film muti in tutto il mondo, collaborando anche con numerose televisioni. [www.antoniocoppola.com](http://www.antoniocoppola.com)

*Antonio Coppola, born in Rome, has studied piano, orchestra conducting, and composition. Since 1974 he has worked exclusively on the accompaniment of silent films. He has accompanied silent films all over the world, also working with several broadcasting companies.* [www.antoniocoppola.com](http://www.antoniocoppola.com)

**Marco Dalpane** ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore, collaborando con la Cineteca del Comune di Bologna.

*Marco Dalpane studied piano and composition at the Conservatory of Bologna. He has written musical scores for theatre and dance performances. For many years now he has been collaborating with the Cineteca del Comune di Bologna accompanying music for silent movies as a piano soloist and composer.*

**Maud Nelissen**, pianista e compositrice, ha accompagnato molti film per il Nederlands Filmuseum. Recentemente ha collaborato con la Dutch Film in Concert Foundation. È inoltre fondatrice di un'orchestra chiamata *The Sprockets*, che suona le sue partiture ed i suoi arrangiamenti.

*Maud Nelissen, pianist and composer, has played for several years at the Nederlands Filmmuseum. Recently she has been working intensively with the Dutch Film in Concert Foundation. She founded the group The Sprockets, with which she performs her own compositions and arrangements.*

**Donald Sosin**, compositore, arrangiatore, direttore, accompagna i film de Il Cinema Ritrovato dal 1999. Newyorchese di nascita, la sua musica è stata interpretata dal Chicago Symphony Chorus, St. Luke's Chamber Ensemble e trasmessa in televisione e radio. È accompagnatore per le proiezioni di MoMA, Lincoln Center, BAM e AMMI, ma anche per le Giornate del Cinema Muto e numerosi altri festival.

*Donald Sosin, composer/arranger/conductor, has performed at the Cinema Ritrovato since 1999. A native New Yorker, his music has been performed by the Chicago Symphony Chorus and St. Luke's Chamber Ensemble, and featured on network television and radio. He currently plays for films at MoMA, Lincoln Center, BAM, AMMI, Pordenone, and other festivals around the world.* [www.silent-film-music.com](http://www.silent-film-music.com)

**INDICE DEI TITOLI / FILM TITLE INDEX**

- |     |                                          |     |                                                                         |
|-----|------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------------------|
| 90  | Absturz, Der                             | 78  | Cochon danseur                                                          |
| 129 | Ad ogni costo                            | 105 | Comédien, Le                                                            |
| 83  | Afgrunden                                | 128 | Considerazioni di Eduardo                                               |
| 23  | Als ich tot war / Wo ist mein Schatz?    | 75  | [Construction d'un bateau de pêche]                                     |
| 139 | Alte Wimo                                | 68  | Coucher de la mariée, Le                                                |
| 140 | American in Sophiatown, An               | 59  | Countess from Hong Kong, A                                              |
| 17  | Amor amor                                | 75  | Coup de vent sur la plage, Un                                           |
| 77  | Amour d'esclave                          | 78  | Course aux potirons, La                                                 |
| 39  | Anatomy of a Murder                      | 77  | Course des belles-mères, La                                             |
| 114 | Angelo bianco, L'                        | 75  | Course des sergents de ville, La                                        |
| 135 | A Orgosolo la terra ha tremato           | 18  | Cretinetti re dei ladri                                                 |
| 69  | Apaches du Far-West, Les                 | 71  | Cuore più forte del dovere, Il                                          |
| 136 | Appuntamento, L'                         | 48  | Cure, The                                                               |
| 42  | Armée des ombres, L'                     | 77  | Danses cosmopolites                                                     |
| 86  | Arme Jenny, Die                          | 21  | Dante e Beatrice                                                        |
| 80  | Armée russe en Manchourie, L'            | 76  | [Danze]                                                                 |
| 72  | Ascension au Mont-Blanc, L'              | 106 | Deburau                                                                 |
| 135 | Assurdo, L'                              | 79  | Débuts d'un patineur                                                    |
| 76  | Au Music-Hall                            | 69  | Deux soeurs, Les                                                        |
| 105 | Aux deux colombes                        | 78  | Domestique se venge, Le                                                 |
| 68  | Baden verboten                           | 89  | Dora Brandes                                                            |
| 69  | Bagne des gosses, Le                     | 38  | Dracula                                                                 |
| 85  | Ballettdanserinden / Ballettänzerin, Die | 78  | Drame a séville / Corrida                                               |
| 51  | Bank, The                                | 71  | Dramma giudiziario a Venezia, Un                                        |
| 72  | Barbe bleue                              | 73  | Dreamland Adventures                                                    |
| 68  | Beim Fotografen                          | 40  | Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying<br>and Love the Bomb |
| 17  | Belle au bois dormant, La                | 29  | Dynamite                                                                |
| 16  | Belles, belles, belles                   | 77  | Eau d'artifice                                                          |
| 72  | Ben Hur                                  | 76  | Éclipse du soleil en pleine lune                                        |
| 146 | Bhowani Junction                         | 68  | Eitle Stubenmädchen, Das                                                |
| 110 | Birichino di papà, Il                    | 17  | Éléphant me regarde, Un                                                 |
| 24  | Blind Husbands                           | 121 | Enamorada                                                               |
| 103 | Bonne chance!                            | 88  | Engelien                                                                |
| 89  | Börsenkönigin, Die                       | 91  | Erdgeist                                                                |
| 148 | Bunny Lake Is Missing                    | 19  | Ero e Leandro                                                           |
| 74  | "By the Side of the Zuyder Zee"          | 69  | Établissements Pathé Frères                                             |
| 98  | Cabin in the Cotton, The                 | 123 | Etrange Madame X, L'                                                    |
| 71  | Caccia allo stambecco                    | 80  | Événements au Maroc, Les                                                |
| 18  | Cascade di Courmayeur, Le                | 70  | Fabrique de chapeaux de paille à Florence                               |
| 28  | Case of Lena Smith, The                  | 41  | Faces                                                                   |
| 99  | Case of the Curious Bride, The           | 78  | Fauteuil vivant, Le                                                     |
| 78  | Catching a Fox                           | 69  | Faux-monnayeurs, Les                                                    |
| 111 | Catene                                   | 131 | Favola dimenticata, La                                                  |
| 136 | Cenerentola                              | 78  | Ferme aux autruches, Une                                                |
| 142 | Centre Georges Pompidou, Le              | 112 | Figli di nessuno, I                                                     |
| 54  | Champion, The                            | 72  | Figurenturnen                                                           |
| 70  | Chapeau de madame, Le                    | 88  | Filmprimadonna, Die                                                     |
| 113 | Chi è senza peccato...                   | 131 | Fine di Baffone, La                                                     |
| 147 | China Gate                               | 139 | Flamme (Montmartre), Die                                                |
| 132 | Cielo si chiude, Il                      | 122 | Flicka och hyacinter                                                    |
| 67  | Cintura elettrica, La                    | 85  | Fremde Vogel, Der                                                       |

- 
- |     |                                                                                                                   |     |                                                                 |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------|
| 27  | Geheime Kurier, Der                                                                                               | 119 | Man in Grey, The                                                |
| 67  | Genovieffa di Braganza                                                                                            | 35  | Man to Remember, A                                              |
| 76  | Glaces magiques, Le                                                                                               | 51  | Man Who Came Back, The                                          |
| 58  | Gold Rush, The                                                                                                    | 53  | Marceline, the World-Renowned Clown of the N.Y. Hippodrome      |
| 30  | Golubòj eksprèss                                                                                                  | 79  | Marseillaise, La                                                |
| 96  | Good Time Charley                                                                                                 | 53  | Masquerader, The                                                |
| 136 | Grande lumacone, Il                                                                                               | 75  | Médor au téléphone                                              |
| 74  | Great Victoria Falls                                                                                              | 75  | Mer au claire de lune, La                                       |
| 69  | Grève des nourrices, La                                                                                           | 136 | Microregista, Il                                                |
| 77  | Hallucinations d'un pierrot                                                                                       | 135 | Miracolo di San Gennaro, Il                                     |
| 90  | Hamlet                                                                                                            | 74  | Mitchell & Kenyon No. 223 Llandudno May Day                     |
| 22  | Her Birthday Present                                                                                              | 74  | Mitchell & Kenyon No. 484 Crewe Hospital Procession and Pageant |
| 55  | His Trysting Place                                                                                                | 31  | Mocny człowiek                                                  |
| 78  | Homme aimanté, L'                                                                                                 | 68  | Moderne Ehe, Eine                                               |
| 17  | Hully Gully                                                                                                       | 58  | Modern Times                                                    |
| 57  | Idle Class, The                                                                                                   | 67  | Momenti neri della signora, I                                   |
| 131 | Idolo infranto, L'                                                                                                | 128 | Mondo libero                                                    |
| 136 | Immagini                                                                                                          | 89  | Nach dem Gesetz                                                 |
| 68  | Im Malatelier                                                                                                     | 17  | Nathalie                                                        |
| 84  | In dem großen Augenblick                                                                                          | 56  | New Janitor, The                                                |
| 70  | Industrie de la bouteille, L'                                                                                     | 33  | Nippon (Liebe und Leidenschaft in Japan)                        |
| 19  | Inferno, L'                                                                                                       | 96  | Noah's Ark                                                      |
| 135 | Ingaggio, L'                                                                                                      | 33  | No Greater Glory                                                |
| 75  | International Contest for the Heavyweight Champio<br>ship: Squires vs. Burns, Ocean View, Cal., July 4th,<br>1907 | 129 | Nostra bandiera, La                                             |
| 144 | Invasion of the Body Snatchers, The                                                                               | 75  | On m'attend pour déjeuner                                       |
| 129 | Italia è la mia patria, L'                                                                                        | 74  | Our New Policeman                                               |
| 16  | Itsi bitsi petit bikini                                                                                           | 70  | Pain à la campagne                                              |
| 119 | I've Always Loved You                                                                                             | 26  | Papiròsnica ot Mossel'proma                                     |
| 99  | Jimmy the Gent                                                                                                    | 79  | Paris élégant: le Bois de Boulogne                              |
| 56  | Kid, The                                                                                                          | 147 | Party Girl                                                      |
| 77  | Kiriki, acrobates japonais                                                                                        | 48  | Pawnshop, The                                                   |
| 30  | Kult ciala                                                                                                        | 71  | Pêcheries de thon en Sicile, Les                                |
| 32  | Lady to Love, A                                                                                                   | 75  | Pêcheur de perles, Le                                           |
| 92  | Laster der Menschheit                                                                                             | 17  | Peine du Talion, La                                             |
| 77  | Little Tich                                                                                                       | 78  | Pendu, Le                                                       |
| 79  | Loi du coeur, La                                                                                                  | 79  | Péripéties d'un amant, Les                                      |
| 17  | Love Me, Please Love Me                                                                                           | 40  | Per qualche dollaro in più                                      |
| 132 | Luce nella notte                                                                                                  | 78  | Petit chaperon rouge, Le                                        |
| 36  | Luci del varietà                                                                                                  | 69  | Petit Jules Verne, Le                                           |
| 70  | Lutte pour la vie, La                                                                                             | 77  | Pied de mouton, Le                                              |
| 54  | Mabel's Busy Day                                                                                                  | 73  | Pied Piper of Hamelin, The                                      |
| 55  | Mabel's Strange Predicament                                                                                       | 79  | Pitou bonne d'enfants                                           |
| 76  | Macht des Walzers, Die                                                                                            | 24  | Praesten fra havet                                              |
| 26  | Maciste imperatore                                                                                                | 78  | Première sortie de bébé                                         |
| 23  | Madame de Thèbes                                                                                                  | 51  | Preston and District Roll of Honour                             |
| 86  | Mädchen ohne Vaterland, Das                                                                                       | 16  | Quando quando                                                   |
| 20  | Madre e la morte, La                                                                                              | 130 | Quattro chiacchiere dal barbiere                                |
| 32  | Magos tis Athinas, O                                                                                              | 16  | Queen of the House                                              |
| 78  | Maison ensorcelée, La                                                                                             | 135 | Ragazzo motore, L'                                              |
| 72  | Making of a Modern Newspaper, The                                                                                 | 21  | Raggio di sole                                                  |
| 104 | Malibran, La                                                                                                      | 122 | Rakkauden risti                                                 |

- |                                                                   |                                                           |
|-------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| 78 Récit du colonel, Le                                           | 74 That Fatal Sneeze                                      |
| 139 Reichspräsident Ebert besucht die Dreharbeiten zu Anna Boleyn | 79 Thé chez la concierge, Le                              |
| 78 [Revenge of a Nephew or a Punished Aunt]                       | 95 Third Degree, The                                      |
| 48 Rink, The                                                      | 111 Tormento                                              |
| 104 Roman d'un tricheur, Le                                       | 114 Torna!                                                |
| 142 Rossellini 77 (Tournage et colloque du Festival de Cannes)    | 74 Torpedo Attack on Hms Dreadnought                      |
| 16 Roter Lampion                                                  | 72 Toto fait de la peinture                               |
| 131 Rovescio della medaglia, Il                                   | 51 Tragedy of the Lusitania: Germany's Foulest Crime, The |
| 17 Rumba                                                          | 56 Tramp, The                                             |
| 67 Scarabeo d'oro, Lo                                             | 51 Tramp and the Dictator, The                            |
| 68 Schwierige Behandlung, Eine                                    | 43 Transes / Al hal                                       |
| 140 Screen Tests for <i>Faust</i>                                 | 109 Treno popolare                                        |
| 17 Sea Cruise, The                                                | 129 Trent'anni dopo                                       |
| 17 Si j'avais un marteau                                          | 74 Trip Through British North Borneo                      |
| 68 Sklavenmarkt                                                   | 92 Unmögliche Liebe                                       |
| 73 Sorcerer's Scissors                                            | 71 Uomo torpedine, L'                                     |
| 84 Sorte Drøm, Den                                                | 71 Varo della corazzata "Roma", Il                        |
| 77 Spectre rouge, Le                                              | 67 Varo della corazzata "Roma" (alla Spezia), Il          |
| 51 Star Boarder, The                                              | 75 Vengeance du forgeron, La                              |
| 97 Strange Love of Molly Louvain, The                             | 128 Verità sulla scomunica, La                            |
| 37 Strange One, The                                               | 75 Veuve du marin, La                                     |
| 128 Strategia della menzogna                                      | 71 Viaggio al Chaco, Un                                   |
| 87 Sünden der Väter, Die                                          | 106 Vie d'un honnête homme, La                            |
| 22 Suocera di Robinet, La                                         | 144 Violent Saturday                                      |
| 145 Tea and Sympathy                                              | 89 Vordertreppe und Hintertreppe                          |
| 130 Tempo del terrore, Il                                         | 128 Vota per questo vota per quello                       |
| 130 Terra a chi la lavora, La                                     | 72 Vues d'Espagne en cartes postales                      |
| 130 Terra ai contadini, La                                        | 34 Way Out West                                           |
| 80 Terreur en Russie, La                                          | 73 When the Devil Drives                                  |
| 80 Terroriste, La                                                 | 25 Where's My Hat?                                        |
| 71 Testamento originale, Un                                       | 54 Woman, A                                               |
|                                                                   | 70 Work Made Easy                                         |
|                                                                   | 88 Zapatas Bande                                          |

#### Crediti fotografici

- p. 15 Erich von Stroheim in *Blind Husbands* (*Mariti ciechi*, 1919) (da Österreichisches Filmmuseum)
- p. 16 La saletta di proiezione del Lichtspiel Kinemathek, Bern
- p. 45 Charles Chaplin sul set di *A Countess from Hong Kong* (*La Contessa di Hong Kong*, 1966) © Tazio Secchiaroli, David Secchiaroli
- p. 61 Charles Chaplin nel 1918 © Roy Export Company Establishment
- p. 63 © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
- p. 81 Asta Nielsen alla moviola (Kinothek Asta Nielsen, Frankfurt am Main)
- p. 82 Asta Nielsen in *Der Absturz* (*Lo sfacelo*, 1922) di Ludwig Wolff © Verlag Ross, Berlin / Art – Film
- p. 93 Il set di *Noah's Ark* (*L'arca di Noè*, 1929) di Michael Curtiz, prod. Warner Bros.
- p. 94 George O'Brien e Dolores Costello in *Noah's Ark* (*L'arca di Noè*, 1929) di Michael Curtiz, prod. Warner Bros.
- p. 101, 102 Sacha Guitry in *Le Comédien* (1948), prod. UCIL Union Cinématographique Lyonnaise
- p. 107 Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson ne *I figli di nessuno* (1951) di Raffaello Matarazzo, prod. Titanus
- p. 108 Yvonne Sanson ne *L'angelo bianco* (1955) di Raffaello Matarazzo, prod. Titanus
- p. 117 Philip Dorn in *I've always loved you* (*Non ti appartengo più*, 1946) di Frank Borzage, prod. Republic
- p. 118 Maria Felix e Pedro Armendariz in *Enamorada* (id., 1946) di Emilio Fernández, prod. Panamerican Film
- p. 125 Roma, pubblicità elettorale del Comitato Civico (da Fondazione Ugo Spirito, Istituto Paolo VI)
- p. 126 Roma, pubblicità elettorale (da Fondazione Ugo Spirito, Istituto Paolo VI)
- p. 133 Aldo Raparelli sul set di *Le favole di Tabusso* (1963) di Glauro Casadio, prod. Corona Cinematografica © Cineteca di Bologna
- p. 134 *Il ragazzo motore* (1967) di Paola Falaja, prod. Corona Cinematografica © Cineteca di Bologna
- p. 137 In alto a sinistra, Lionel Rogosin (da Rogosin Heritage), sotto Roberto Rossellini sul set di *Le Centre Georges Pompidou* (1977) © Jacques Grandclaude – Centre Pompidou, a destra Ernest Lubitsch sul set (Filmmuseum München)
- p. 143 Cyd Charisse in *Party Girl* (*Il dominatore di Chicago*, 1958) di Nicholas Ray, prod. MGM
- p. 144 Una scena di *Party Girl* (*Il dominatore di Chicago*, 1958) di Nicholas Ray, prod. MGM